FOTOGRAFIE ȘI ALTE MEDII

ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Alte mass-media în

Secolul al XV-lea

Editat de

Nicoletta Leonardi și Simone Natale

PRESA UNIVERSITĂȚII DE STAT DEL PENNSYLVANIA

PARCUL UNIVERSITAR, PENNSYLVANIA

Porțiuni din capitolul 2 au apărut anterior în Simone Natale, „Fotografie și mijloace de comunicare în secolul al XIX-lea”, History of Photography 36, nr. 4 (2012). Retipărit cu permisiunea Taylor & Francis Ltd., http://www.tandfonline.com.

Porțiuni din capitolul 9 sunt derivate din capitolul 2 din Geoffrey Belknap, From a Photograph: Authenticity, Science, and the Periodical Press, 18/0-1890 (London: Bloomsbury Academie, 2016). Retipărit cu permisiunea Bloomsbury Academie, o amprentă a Bloomsbury Publishing Pic.

Librar)/· a datelor de catalogare în publicare a Congresului

Nume: Leonardi, Nicoletta, editor. | Natale, Simone, 1981- , editor.

Titlu: Fotografia și alte media în secolul al XIX-lea / editat de Nicoletta Leonardi și Simone Natale.

Descriere: University Park, Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press, [2018] | Include referințe bibliografice și index.

Rezumat: „O colecție de eseuri care investighează rolul fotografiei în evoluția mass-media și a comunicării în secolul al XIX-lea” - Furnizat de editor.

Identificatori: LCCN 2017032968 | ISBN 9780271079158 (pânză: hârtie alk.)

Subiecte: LCSH: Fotografie—Istorie—Secolul al XIX-lea. | Mass-media — Istorie — secolul al XIX-lea.

Clasificare: LCC TR15 .P4795 2018 | Înregistrarea DDC 770—dc23 LC disponibilă la https://lccn.loc.gov/2o17o32968

Tipărit în Statele Unite ale Americii

Publicat de The Pennsylvania State University Press, University Park, PA 16802-1003

Pennsylvania State University Press este membru al Asociației American University Presses.

Politica The Pennsylvania State University Press este să folosească hârtie fără acid. Publicațiile pe suport neacoperit îndeplinesc cerințele minime ale Standardului național american pentru științe informaționale—Permanence of Paper for Printed Librar)/· Material, ansi Z39.48-1992.

Cuprins

Ilustrații

12.4 Furne et Tournier, vedere stereo care oferă o iluzie de mișcare, ca. 1860. Colecţie privată. ¡184}

12.5 Marcel Auzolle, afiș publicitar pentru Cinématographe, 1896. Colecția Cinémathèque française, Paris. {187}

Mulțumiri

Această carte este rodul unei colaborări interdisciplinare între editor, care a început printr-o întâlnire norocoasă. În urmă cu aproximativ zece ani, una dintre noi, Simone, lucra la un proiect în istoria mass-media în care istoria fotografiei a avut un rol semnificativ. I s-a sfătuit cu înțelepciune să discute cu un istoric de artă, Nicoletta, care lucrase intens pe acest subiect. Dorim să-i mulțumim lui Peppino Ortoleva, unul dintre colaboratorii volumului, pentru că a încurajat această întâlnire interdisciplinară punându-ne în contact unii cu alții. A fost începutul multor conversații, mai întâi în apartamentul Nicolettei din Torino, Italia, apoi prin Skype între diferite locații din Europa și America de Nord și, în sfârșit, la un restaurant etiopian din Londra.

Le mulțumim colaboratorilor noștri pentru că au acceptat provocarea de a gândi dincolo de limitele și subiectele disciplinare stabilite. Mulțumim multor oameni care au oferit sfaturi și încurajare pe parcursul proiectului. Editorul nostru, Ellie Goodman, a fost entuziast și susținut încă de la început și a ajutat să facă acest lucru posibil; Editarea atentă a lui John Morris a ajutat ca aceasta să fie o carte mai bună, împreună cu contribuția personalului de la Penn State University Press, inclusiv Hannah Hebert, Jennifer Norton, Patricia Mitchell și Laura Reed-Morrisson. Suntem recunoscători Gabriele Balbi, Elizabeth Edwards, Lisa Gitelman, Joan Schwartz și Jeremy Stolow pentru că au oferit feedback și sfaturi în timpul conceperii și dezvoltării proiectului, precum și lui Michelle Henning și celui de-al doilea recenzent anonim care a oferit feedback extrem de util despre prima schiță a manuscrisului. În cele din urmă, le mulțumesc lui Giulio Rossi și Thais Sarda pentru contribuția la compilarea bibliografiei și a indexului alfabetic.

Introducere

NICOLETTA LEONARDI SI SIMONE NATALE

În Media and the American Mind, o lucrare de semina pentru istoria media publicată în 1982, Daniel J. Czitrom a susținut că epoca comunicării moderne în Statele Unite a fost inaugurată prin introducerea telegrafului în 1844.1 Într-o încercare de a explora „cum media comunicațiile au alterat mediul american în ultimul secol și jumătate”, s-a concentrat asupra avansării tehnologiei telegrafiei, asupra ascensiunii filmului la începutul secolului al XX-lea și asupra dezvoltării radioului american de la wireless prin radiodifuziune.2 Într-o carte al cărei interval de timp este 1844-1940, este curios că aproape! nu se face nicio referire la fotografie, care este considerată în treacăt doar ca o condiție prealabilă pentru apariția unui alt mediu, cinematograful.

Mai mult de treizeci de ani mai târziu, istoria mass-media a devenit un domeniu de anchetă stabilit, susținut de reviste, asociații și conferințe dedicate. Subiectele de interes pentru istoricii mass-media includ tehnologii la fel de diferite precum telegrafia, telefonia, radioul, televiziunea, filmul, înregistrările de sunet și media digitală.3 Mai larg, în această disciplină a apărut o abordare sistemică, care nu numai că explorează relația și intersecțiile dintre Diferitele medii înțeleg mass-media ca un domeniu integrat de tehnologii, sisteme și artefae care nu poate fi modificat decât în teritoriile sale.4 Cu toate acestea, în acest context, fotografia a rămas un subiect neglijat. O abordare integrată a istoriei fotografiei și mass-media este încă foarte necesară.

Conceput de doi oameni de știință care au pregătire diferită și lucrează în medii disciplinare diferite, istoria artei și stiluri media, această carte este construită pe presupunerea că o istorie a mass-media care include complet și programatic fotografia în domeniul său de interes poate aduce o contribuție substanțială la discuție despre istoria acestui mediu. Cuvântul „altul" din volumele tille, Fotografia și alte mijloace media în secolul al XIX-lea, este intenționat provocator. Il reflectă necesitatea de a depăși diferențele artificiale între mass-media „individuale" în favoarea unei abordări integrate. De fapt, dovezile și reflectările adunate aici arată că orice mediu nu este doar un lucru, ci multe, în funcție de semnificațiile și întrebuințările sale, și demonstrează necesitatea unei examinări suplimentare a inserției fotografiei în cimitirul nouăsprezece.

FOTOGRAFIE ȘI ALTE MEDII

Sistemele și culturile media, precum și pentru luarea în considerare a legăturilor și schimburilor sale cu multe „alte" medii ale vremii. Astfel de eforturi promit să fie provocări stimulatoare și productive pentru oamenii de știință din diferite discipline, cum ar fi istoricii media, istoricii fotografiei, istoricii artei, istoricii științei, antropologul vizual și material, savanții culturii materiale și geografii culturali.

Scris dintr-o perspectivă interdisciplinară și având ca obiect principal de anchetă relația dintre fotografie și alte medii, acest volum se îndepărtează de noțiunea de istorie autonomă a fotografiei. Ea indică oportunitatea decentrării narațiunilor dominante ale istoriilor canonice și noi ale fotografiei, în încercarea de a construi o abordare mai incluzivă, diversificată și mai orientată empiric a studiului aparatelor fotografice și fotografice. În timp ce acest volum se concentrează asupra culturilor și locurilor occidentale, colaboratorii oferă perspective despre potențialul și promisiunile unei perspective care, sperăm, va continua să fie explorată în viitor, pe măsură ce studiul fotografiei în societățile occidentale și non-occidentale se dezvoltă din diferite puncte de vedere metodologice, teoretice și disciplinare.

Cartea acoperă un timp frenetic care pornește aproximativ de la invenția fotografiei (un eveniment care, la fel ca majoritatea invențiilor, nu poate fi datat decât în mod arbitrar, în acest caz la anul 1839) până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Granițele acestei

periodizări sunt totuși flexibile și sunt incluse excursii ocazionale înainte și după aceste limite de timp. În timp ce începerea cu introducerea fotografiei ar putea fi o alegere evidentă — deși poate fi una dificilă5 — sfârșitul secolului al XIX-lea este doar unul dintre multele puncte finale potențiale pentru rime frante. Cu toate acestea, istoricii mass-media au considerat deseori mass-media drept „o invenție a cimitirului nouăsprezece."6 În această perioadă s-ar putea descoperi fundamentele culturii mass-media moderne — definită de Erkki Huhtamo ca „o condiție culturală în care un număr mare de oameni trăiesc în subordine. influența constantă a media."7 Dacă procesele continue de convergență tehnologică și instituțională în era digitală i-au stimulat pe oamenii de știință în fotografie să privească dincolo de granițele disciplinei lor, această carte servește ca o reamintire a faptului că fotografia și alte mijloace media au fost convergând și amestecându-se de mult timp - într-adevăr, ei au făcut-o întotdeauna.

Atât anii 1830-1840, cât și anii 1880-1890 sunt perioade marcate de ceea ce istoricii mass-media au definit ca „inovații explozive" în domeniul comunicării. Fotografia, tehnicile rapide de tipografie alimentate de mașini cu abur, telegraful și timbrul poștal au fost introduse între anii 1830 și 1840. La sfârșitul secolului al XIX-lea, fotografia a fost complet redefinită datorită apariției unor noi forme de divertisment colectiv, precum cinematograful, odată cu apariția mașinilor rapide de îndoit ziare; linotipul; mașina de scris; gramofonul; Kinetoscopul lui Edison; telefonul; radiotelegrafie; noi genuri literare; sporturi precum baseball, rugby și fotbal; agenții de publicitate moderate; și noi formule jurnalistice.8 Cu toate acestea, o istorie bazată pe invenții și „noile medii" este doar una dintre numeroasele narațiuni posibile prin care putem da un sens schimbării media de-a lungul secolului al XIX-lea și mai departe. După cum subliniază pe bună dreptate Gaudreauh și Marion, media sunt bora nu doar o dată, ci de două sau de mai multe ori, așa cum sunt

constant renovată pe plan tehnologic, cultural, social și instituțional.9 Istoria fotografiei, în acest sens, este o istorie a schimbărilor continue, o istorie care poate fi spusă doar combinând, mai degrabă decât contrastând, ideile de ruptură și continuitate. . Câteva contribuții din acest volum implică implicațiile și contradicțiile inevitabile care rezultă din întâlnirea dintre diferite medii și practici. Îndreptându-se spre relația complexă dintre ruptură și continuitate, precum și între „vechi" și „nou", ele oferă o evadare de la granițele, altfel limitate, ale narațiunilor istorice bazate pe ideea revoluțiilor tehnologice.

În ultimii câțiva ani, a apărut un corpus în creștere de lucrări care abordează fotografia secolului al XIX-lea dintr-o perspectivă complementară cu a noastră, oferind un context și o inspirație importantă nouă și altor cercetători care lucrează în această direcție. Cercetătorii au început să investigheze inserarea fotografiei în contextul mai larg al istoriei mass-media, uitându-se la mediul fotografiei în relație cu istoria comunicațiilor, cultura printului și știrile.10 În plus, o serie de explorări teoretice și metodologice au

îndreptat către noi direcții. și posibilități de a concepe istoria fotografiei și, mai larg, științele umaniste și sociale. Poate cea mai relevantă dintre aceste explorări este schimbarea largă în studiul societății și culturii, care a fost etichetată drept „întorsătură materială”. fenomen vizual. Materialitatea imaginilor a fost concepută în mod predominant ca un simplu suport pentru productivitatea lor textuală, pentru statutul lor de mărfuri și pentru analiza semnificațiilor lor ca expresii ale ideologiilor dominante proiectate asupra lor. Prezența fizică a fotografiilor a fost în mare parte trecută cu vederea sau abordată în termeni de cunoștință și conservare. Mai mult, istoria fotografiei a fost până acum construită în primul rând ca o istorie a imaginilor și a autorilor. Camerele de luat vederi, suporturile, formele de prezentare, modurile de distribuție și așa mai departe au fost în mare măsură trecute cu vederea. Contrar unor astfel de tendințe, impactul întorsăturii materiale a adus ideea că o perspectivă materială este esențială pentru a privi istoria acestui mediu. Începând cu sfârșitul anilor 1990, oamenii de știință care lucrează în istoria fotografiei au produs studii inovatoare privind materialitatea fotografiilor.12

Problemele de materialitate au câștigat recent o importanță centrală și în domeniul istoriei mass-media și al studiilor mass-media. Autori precum Lisa Gitelman și Jonathan Sterne au aprofundat o perspectivă care abordează diferitele tehnologii media ca artefacte socio-tehnologice complexe a căror natură materială influențează modul în care sunt utilizate și interpretate în mod activ de către public și utilizatori.13 În acest sens, un cadru teoretic care se bazează pe pe studiul culturii materiale promite a fi un instrument puternic pentru stimularea dialogului și a schimbului reciproc între savanți din domeniile istoriei mass-media și istoriei fotografiei. Așa cum subliniază pe bună dreptate Jennifer Roberts în cartea sa recentă despre mișcarea imaginilor în America timpurie, mobilitatea este o funcție a materialității: cu alte cuvinte, caracterul material al fotografiilor este condiția care asigură limita și întinderea mișcării lor în spațiu (cum ar fi precum și timpul).4 Totuși,

în timp ce Roberts postulează o distincție rigidă între noile medii electrice apărute începând cu secolul al XIX-lea, începând cu telegraful, și „materialitatea încăpățânată” a imaginilor analogice15, cercetătorii media au arătat că materialitatea este un element care modelează mișcarea informației în toate mediile. . Chiar și media digitală, de fapt, mișcă și schimbă informații prin schimbări fizice care posedă propria lor materialitate — deși acest lucru ar putea să nu fie imediat evident pentru simțurile noastre.16

În cadrul studiilor media, un impuls puternic pentru studiul culturii materiale a fost dat de munca autorilor care lucrează sub umbrela arheologiei media. Savanți precum Erkki Huhtamo, Jussi Parikka și Wolfgang Ernst au indicat oportunitatea de a combina abilitățile istoricului cu cele ale antiguarienilor, uitându-se la urmele culturii media care pot fi localizate dincolo de textele scrise, în artefae și obiecte pentru să fie cercetate și studiate în arhive la fel de mult ca

în anticariate, piețe de vechituri, colecții private și muzee.17 Deși istoricii de artă sunt obișnuiți să lucreze în astfel de medii și să privească obiectele și artefaturile ca surse primare pentru munca lor, exemplul arheologia media stimulează adăugarea de mai multă profunzime acestei întreprinderi. Monografia recentă a lui Huhtamo despre istoria panoramei în mișcare, de exemplu, este un exemplu al modului în care arheologii media interoghează artefaetele în ceea ce privește vizualitatea, materialitatea, tehnologia și contextul lor de utilizare.18 Artifaets – care, în cazul fotografiei, includ imaginile, dar și, în mod esențial, camerele, suporturile și materialele pentru fotografii, reactivul și așa mai departe – pot fi literalmente readuse la lumină de munca arheologilor media, care nu își limitează privirea la caracterul vizual, cultural sau tehnologic al obiectelor, ci explorează implicațiile mai largi ale turnării materiale.

În ultimii ani, de asemenea, atenția din ce în ce mai mare a fost îndreptată asupra practicilor fotografice din afara sferului profesional și artistic, precum și asupra producțiilor unor grupuri de persoane, cum ar fi cluburi de fotografie amatori, studiouri comerciale de fotografie și cercetători din comunitatea științifică. Modalitățile în care fotografia circulă și își schimbă mâinile în diferite cercuri sociale și culturale, atât în cadrul organizațiilor și grupurilor instituționalizate, cât și în contextul privat și informațional, a intrat, de asemenea, sub control.19 Din acest punct de vedere metodologic, studierea muncii amatorilor poate contribui substanțial la abordări integrate ale istoriei fotografiei și mass-media. După cum a indicat Gii Pasternak, în ciuda faptului că fotografia de amatori a fost uneori abordată prin noțiunea de limba populară, aceasta nu a produs niciodată o decentrare a narațiunilor dominante despre istoria fotografiei. După cum a spus el, „Istoriile canonice și noi ale fotografiei au ambele pavate cursuri ortodoxe pentru a spune povestea fotografiei, inserând-o în diferite dulapuri într-o bibliotecă care nu reușește să înregistreze cât de vitală a fost fotografia pentru experiențele private ale vieții moderne de zi cu zi. and public experiences of the ordinary."20 În acest context, oportunitatea pentru istoricii fotografiei de a intra în dialog cu studiile despre rolul amatorismului în istoria mass-media, cum ar fi telegrafia și radioul fără fir, precum și media digitală, este un direcție promițătoare care a fost umil acum foarte puțin explorată.

Introducere

Un alt context fructuos de dialog pentru savanții interesați de istoria fotografiei este tradiția, prevestită de volumul influent al lui Bourdieu pe această temă,21 care se concentrează pe utilizarea și impactul fotografiei din punct de vedere sociologic! standpoim. Perspectiva transdisciplinară a istoriei mass-media, care îmbină metodologiile istorice cu sociologica! perspective și abordări, oferă o încurajare puternică pentru a urmări și dezvolta în continuare această focalizare. Savanții din mass-media interesați să se intereseze de modul în care oamenii integrează diferite medii (inclusiv fotografia) din experiența lor și viața de zi cu zi au arătat recent cum metodele calitative pot oferi perspective cheie în ceea ce privește prezența socială și culturală a fotografiei. recuperați și animați viața socială a mediului de fotografie, explorând modul în care acesta a fost utilizat și integrat în experiența oamenilor din diferite timpuri și

locuri. În capitolul de deschidere al acestei cărți, pionierul arheolog mass-media Erkki Huhtamo observă că istoriile fotografiei tind să sublinieze mediile realizate din punct de vedere estetic, tehnologic și cultural. În consecință, sursele care afișează problemele și dificultățile pe care oamenii le întâmpină cu fotografia pot fi ignorate. Așa cum etnografii au nevoie de toată atenția lor pentru a percepe întreaga complexitate și nuanțele a ceea ce le spun informatorii și sursele, istoricii au nevoie de o minte proaspătă și receptivă pentru a intra în țesătura surselor textuale, vizuale și materiale prin care contribuie la construirea noastră. înțelegeri ale trecutului.

Privind schimbările drastice în tehnologiile și practicile de comunicare care au caracterizat secolul al XIX-lea - cum ar fi introducerea telegrafiei electrice și dezvoltarea căilor ferate și a sistemului poștal - în relație cu și în conjuncție cu apariția contemporană a fotografiei, eseurile adunate în acest volum oferă explorări teoretice care abordează istoria fotografiei din perspective noi. Volumul este organizat în trei părți. Această structură ajută la evidențierea semnificației a trei procese - comunicare, reproducere și diseminare - prin care fotografia este inserată într-un sistem mai larg de media și comunicații.

Partea I, „Apariția comunicațiilor moderne”, analizează apariția și istoria timpurie a fotografiei ca fiind încorporate în schimbări mai ample privind istoria comunicațiilor.

Primul capitol, „Elephans Photographiais: Media Archaeology and the History of Photography” de Erkki Huhtamo, prezintă modalitățile în care arheologia media ar putea fi transformată într-un instrument productiv pentru a pune sub semnul întrebării și a lărgi înțelegerea noastră asupra fotografiei, a comexturilor sale culturale și a relațiilor sale cu alte media. Printr-o discuție despre istoriografia fotografiei, Huhtamo susține că o arheologie a fotografiei ar trebui să fie arheologia media: în loc să se ocupe de fotografia izolată de alte practici media, ar trebui să îmbrățișeze conexiunile pe care le are cu acestea pe toate planurile posibile. Huhtamo arată cum discutarea fotografiei ca indicatori simptomatici către evoluțiile subiacente ar trebui să facă parte din efort, dar niciodată separată de context - de la material la

discursive – care le-au informat devenirea și în cadrul cărora ei radiază impulsuri către alte forme media.

În capitolul 2, „O oglindă cu aripi: Fotografia și noua eră a comunicațiilor”, Simone Natale se întreabă cum și la ce a participat fotografia externă la transformările modului în care a fost concepută, administrată și utilizată comunicarea la mijlocul secolului al XIX-lea. Statele Unite. Examinând aspecte ale receptării mediilor din epocă, el arată că aceasta era legată de îmbunătățirea tehnologiilor de comunicare și transport și că fotografia a fost concepută, încă de la început, ca un mijloc de comunicare în sensul strict al acestui termen: un instrument pentru punerea imaginilor în mișcare pentru a fi transportate, comercializate și transpuse.

Introducerea contemporană a tehnicilor de fotografiere și a serviciilor poștale ieftine în lumea occidentală se află la baza capitolului 3, „Dagherotipul călător: Fotografia timpurie și sistemul poștal din SUA”, în care David Henkin indică faptul că, în timp ce istoricii artei s-au concentrat pe relația dintre răspândirea fotografiei și alte tehnici și medii de reproducere a imaginilor, valoarea și utilizarea dagherotipurilor, și în special a portretelor dagherotip, au depins în mare măsură și de metodele noi și în evoluție de circulație și transmitere. Luând exemplul Statelor Unite, Henkin analizează modul în care schimbările nespectaculoase din punct de vedere tehnologic, dar totuși importante, în modul în care americanii a folosit poșta la mijlocul secolului al XIX-lea, au sporit și concentrat atractivitatea portretului fotografiei personale.

Externul la care telegrafia și fotografia, ambele promise să transcende timpul și spațiul, s-au împletit în momente cruciale ale istoriei lor se află în centrul capitolului 4, „Telegraful trecutului: Nadar și timpul fotografiei. ” Richard Taws susține că, în mare parte din discursul despre relația telegrafiei atât cu media contemporană, cât și cu „noile” media, telegrafia rezonează ca o tehnologie bazată pe o întoarcere de la reprezentare, un marker al deplasării graduale a lumii moderne către prezența evazivă, imaterială, virtuală. Totuși, telegraful cu care Nadar și-a punctat concepțiile despre fotografie operată prin mijloace vizuale: Sistemul lui Chappe bazat pe o rețea de relee semaforice și pantelegraful lui Caselli, o formă timpurie de fax. Taws analizează viața de apoi a telegrafiei optice pentru a sugera că vizualitatea a continuat să influențeze subiectul telegrafiei în Franța după anii 1850, oferind un mijloc de conceptualizare a semnificației istorice a diverselor medii.

În capitolul 5, „Cu ochi de carne și ochi de sticlă: imagine-obiecte și fantezii ale hibridizărilor om-mașină în Statele Unite ale Americii la mijlocul secolului al XIX-lea”, Nicoletta Leonardi oferă o analiză a economiei vizuale a reprezentării și recepției peisajului feroviar. . Luând ca obiect de anchetă plăți, fotografii și prime comandate de companiile de căi ferate și concentrându-se pe procesele de producție, circulație și consum de obiecte-imagine seriate, Leonardi demonstrează cum, pe lângă contemplarea mașinii într-un cadru pastoral, un alt aspect a culturii peisajului a fost aceea de a privi natura prin mașini: vagonul de tren, camera foto. Acest mod de peisaj a oferit spectatorului posibilitatea de a se deplasa prin peisajul panoramic printr-o serie de

și experiențe vizuale repetabile în care camera, trenul și ochiul observatorului au apărut ca fiind legate împreună într-o singură entitate: un subiect de vizionare rezultat dintr-o fantezie de hibridizare a omului și a mașinii.

Externul de care istoria timpurie a fotografiei a fost legată de presa fotografică în curs de dezvoltare (prin care inovațiile tehnice au circulat pe scară largă) și modurile în care fotografiile au fost

reproduse prin alte medii vizuale sunt discutate în partea 2, „Tehnologii de reproducere”.

În capitolul 6, „Peer Production in the Age of Collodion: The Bromide Patent and the Photographie Press, 1854-1868”, Lynn Berger susține că presa fotografică a încurajat și a facilitat schimbul de cunoștințe și colaborarea între comunitatea de fotografie în curs de dezvoltare din Statele Unite, promovarea unei dezbateri prelungite despre natura proprietății intelectuale și permiterea a ceea ce am putea recunoaște astăzi drept „producție între egali”. În acest context, importanța deschiderii, a partajării, a transparenței și a fraternității a fost subliniată în mod repetat, iar brevetele, deși considerate inevitabile, au fost considerate cu prudență.

În capitolul 7, „Două sau trei lucruri pe care fotografia le-a făcut pentru a plăti”, Jan von Brevern discută despre modul în care fotografia, începând cu 1850, era de așteptat să devină un nou limbaj comun și, ca atare, să transforme sistemul emir de producție și recepție de artă. . Privind reproducerile fotografice ale mediilor vizuale, Brevern susține că, în Franța de la mijlocul cimului al XIX-lea, paimers (cum ar fi Delacroix) și criticii de artă (cum ar fi Théophile Gautier) nu erau interesați dacă fotografia irseli era sau nu artă, ci atât de mult în modul în care ar fi artele tradiționale, cum ar fi plătirea. Brevern susține că motivul pentru care se aștepta ca fotografia să aibă un impact mare asupra artei nu a fost pentru că producea reproduceri exacte, ci pentru că era considerată, în comparație cu suporturile de reproducere manuală, un mediu fără stil.

Relația dintre fotografie și tehnicile grafice mai vechi de realizare a imaginilor este punctul central al capitolului 8, „Unicitatea multumita: Dagherotipul și economia vizuală a artelor grafice”, în care Steffen Siegel discută cum, la scurt timp după introducerea noului mediu, reflectarea despre utilizarea și valoarea procedurilor de fotografie a trecut prin inserarea lor într-un orizont de comparație între diferite medii. Printr-o analiză a lui Lerebours Excursions daguerri-ennes, o serie de cărți cu abonament care conțin vederi dagherotip ale monumentelor lumii redesenate manual sub formă de gravuri în acvatim, Siegel arată că spectrul larg de medii grafice mai vechi, cum ar fi gravura, gravura și litografia , a creat și stimulat discuții despre înmulțirea dagherotipului. Astfel, unicitatea esențială a fiecărei plăci de dagherotip a fost abordată în condițiile capacității sale de a fi multiplicată și luată ca punct de plecare pentru o cultură a copy menită să producă simulacre perfecte.

În capitolul 9, „Photographe in Text: The Reproduction of Photographe in Nineteemh-Cemury Scientific Communication”, Geoffrey Belknap investighează valoarea imaginii fotografiei reproduse atunci când este plasată într-o varietate de contexte media în cadrul genului particular al comunicării științifice. Belknap examinează

apariția reproducerilor de fotografii în trei locuri de comunicare științifică: periodice științifice; cărți care popularizează și

comunică dovezi științifice; și corespondența a doi cunoscuți oameni de știință din secolul al XIX-lea, Charles Darwin și John Tyndall. În loc să fie în primul rând reprezentațional, fotograful în acest context devine obiect tehnologic situat în contextul schimbător al situației din text. Prin urmare, modul în care a fost folosită o fotografie și ceea ce a fost folosit pentru a spune, se pot schimba în funcție de forma de reproducere în diferite genuri media.

Partea 3, „Culturi populare”, abordează apariția și dezvoltarea tehnicilor de fotografie ca parte a unei culturi media mai largi, în cadrul căreia tehnologiile și formele culturale, cum ar fi romanul consumat în masă, înregistrările de sunet și cinematograful oferă noi modalități de acces și de distribuire. diferite tipuri de conținut.

În capitolul io, „În vremea lui Balzac: dagherotipul și descoperirea/invenția societății”, Peppino Ortoleva analizează apariția dagherotipului și nașterea ficțiunii serializate în anii 1830 și 1840 ca un caz de interdependență sistemică. . Un mare narator precum Balzac și Hawthorne a descris un sistem social caracterizat prin autoconstrucția individuală în limitele regulilor și ierarhiilor sociale. Portretul lor asupra societății era profund legat de povestirile de zi cu zi ale ziarelor populare (care au găzduit adesea romanele în sine), precum și de fotografie. Urmând firul contradicțiilor și complexităților care caracterizează abordarea lui Balzac asupra fotografiei, Ortoleva pune în lumină așteptările și reprezentările fantastice și chiar supranaturale pe care dagherotipul le-a inspirat și care au însoțit și contracarat pretinsa „obiectivitate” a fotografiei în secolul al XIX-lea.

În capitolul 11, „Fotografie cu sunet”, Anthony Enne discută despre modul în care, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, oamenii de știință au dezvoltat diferite metode grafice de vizualizare a sunetelor și indică faptul că fotografia a fost printre cele mai vechi dispozitive folosite pentru a înregistra sunete. La fel ca fonografia, fotografia sonoră a produs trasări indexice ale fenomenelor pe care a servit să le reprezinte, ceea ce a permis efectiv sunetelor să se înregistreze. Spre deosebire de fonografie însă, fotografia sonoră a fost văzută ca o extensie naturală a metodei grafiei, care a facilitat compararea și clasificarea formelor de undă prin conversia fenomenelor acustice în informații cuantificabile și analizabile. Enne susține că practica fotografiei sonore reprezintă un moment uitat în mare măsură în istoria încercărilor științifice de a traduce fenomenele acustice în semnul grafiei în scopul de a face sunetele lizibile ca scris.

În capitolul 12, „Fotografie, cinema și realism perceptiv în secolul al nouăsprezecelea”, Kim Timby explorează modul în care, în cimitirul al nouăsprezecelea, fotografia și cinematografia erau legate în aceeași rețea de asociații colective care înconjura reprezentarea vizuală. De la inventarea imaginii fotografice, a existat dorința de a o impregna cu aspecte ale percepției vizuale umane considerate lipsă, pentru a crește „realismul perceptiv”. Timby susține că experiența cinematografiei,

care a devenit populară în 1895, ambele au răspuns și au ridicat așteptări ale realismului perceptiv în fotografie. Pentru public, a constituit o extensie a fotografiei prin faptul că noile imagini erau pur și simplu fotografii în mișcare. Această soluție spectaculoasă și definitivă a mișcării a fost luată ca dovadă că progresul tehnologic ducea către o stăpânire completă a reprezentării lumii așa cum o vedem noi.

Printr-o serie de eseuri publicate de-a lungul mai multor ani, André Gaudreault și Philippe Marion au dezvoltat o abordare specială a genealogiei mass-media, pe care au descris-o drept modelul „nașterii duble”. În capitolul 13, „Modelul cu naștere dublă testat împotriva fotografiei”, ei folosesc cazul istoriei timpurii a fotografiei pentru a susține afirmația modelului că un mediu nu se impune ca mediu autonom, unul demn de acest nume, umil a redat. propria sa opacitate tangibilă și credibilă; cu alte cuvinte, umil și-a definit propriul mod de a re-prezenta, de a exprima și de a comunica lumea. Folosind o abordare comparativă care se bazează pe exemple din istoria cinematografiei și a altor media, autorii susțin că „a doua naștere” a fotografiei, cea a instituționalizării mediilor, a constat în fixarea pentru o perioadă de timp a federației diferitelor culturi culturale. seriale care compun fotografia.

În cele din urmă, în postfață, istoricul fotografiei Geoffrey Batchen și istoricul media Lisa Gitelman discută despre modul în care studiul fotografiei poate aduce o istorie integrată a mass-media și cum istoria mass-media poate contribui la o mai bună înțelegere a istoriei practicilor fotografice. Provenind de la doi autori care au fost extrem de influenți în domeniile lor disciplinare respective, dialogul lor se citește ca o puternică incitare pentru oamenii de știință care se deplasează la și peste intersecția dintre aceste domenii.

După cum observă Batchen, istoria fotografiei - într-adevăr, orice formă de istorie - este o practică creativă. Această carte este construită pe convingerea că istoricii fotografiei și mass-media vor găsi noi idei și perspective pentru a alimenta o astfel de creativitate dincolo de orizonturile lor imediate și mai familiare. Ar trebui citit în primul rând ca un cali pentru întrebări ulterioare despre conexiunile complexe dintre fotografie și alte media încă din cimitirul al nouăsprezecelea. Mai este mult de făcut în acest context, iar cititorii vor găsi cu siguranță multe omisiuni în subiectele și domeniul de aplicare al capitolelor. Totuși, sperăm că această carte va aduce la orizont niște viziuni și perspective originale, inspirând întrebări și idei noi care vor provoca și mai mult istoriile specifice mediului și contribuind la o mai bună înțelegere atât a medialității, cât și a imermedialității în anii nouăsprezece. cimitir.

Note

ï. Czitrom, Media și mintea americană.

2. Ibid., xi.

3. Pentru discuții teoretice și metodologice privind sfera și scopul mass-media

și istoria comunicațiilor, vezi, printre altele, Poster, „Manifestul pentru o istorie a mass-media”; Nerone, „Viitorul istoriei comunicării”; Brugger,

„Reflecții teoretice despre mass-media și istoria mass-media”; Balbi, „Una storia della storia dei media”.

4. Gitelman, Always Already New; Boiter si Grusin, Remediere; Stõber, „Ce este evoluția media”.

5. O explorare în istoria fotografiei poate începe de fapt înainte de invenția sau introducerea acestui mediu, așa cum se arată, de exemplu, în Batchen, Burning with Desire. Mai mult, așa cum sa discutat în capitolul 13 de André Gaudreault și Philippe Marion, însăși definiția a ceea ce înțelegem prin „invenție” sau „introducere” a unui mediu este problematică.

6. Colligan și Linley, Media, Technology, and Literature, 1.

7. Huhtamo, Iluzii în mișcare, 364.

8. Flichy, Dynamics 0/ Comunicare prin modem; Ortoleva, Mediastoria; Otis, Networking.

<). Gaudreault și Marion, „Un medium se naște întotdeauna de două ori”. Vezi, de asemenea, capitolul 13 al acestei cărți, precum și Stõber, „What Media Evolution Is.”

10. Vezi, printre altele, Hill și Schwartz, Getting the Pictare; Dinius, Camera și presa; Batchen, „Electricity Made Visible”; Rudd, „Public Faces”; Natale, „Fotografia și media de comunicare”; Uricchio, „Moduri de a vedea”.

11. În istoria artei, o contribuție de pionierat la înțelegerea importanței materialității obiectelor de artă a venit din opera influentă a lui Michael Baxandall. Vezi în special Baxandall, Pictura și experiența în Italia secolului al XV-lea; vezi și Osborne și Tanner, Art's Agency and Art History. În cadrul antropologiei vizuale și culturale

iar în studiile culturale, savanți precum Arjun Appadurai, Igor Kopytoff și Daniel Miller, printre alții, au arătat că obiectele, ca și persoanele, au vieți sociale și sunt implicate într-un proces continuu de transformare socială care implică schimbări în sensul și utilizarea lor. . Appadurai, Viața socială a lucrurilor; Kopytoff, „Biografia culturală a lucrurilor”; Miller, chestii; Miller, Cultura materială și consum de masă; Geli, Artă și Agenție.

12. Vezi, printre altele, Poole, Vision, Race, and Modernity; Edwards, „Ființe materiale”; Pinney și Peterson, Alte istorii ale

fotografiei; Edwards și Hart, Istoriile obiectelor de fotografie; Edwards, Istorii brute; Roberts, Eransporting Visions.

13. Gitelman, Scripturi, caneluri și mașini de scris; Sterne, Ehe Audible Trecut.

14. Roberts, Eransporting Visions. Despre materialitatea ca o condiție a mișcării în timp, vezi Yablon, „Posing for Posterity”.

15. Roberts, Eransporting Visions, 6.

16. Kirschenbaum, Mecanisme.

17. Huhtamo, Iluzii în mișcare; Parikka, O geologie a mass-media; Ernst, Memorie digitală. Vezi și Natale, „Istoricul și anticarul”; Parikka, Ce este arheologia media?; Huhtamo și Parikka, Media Archaeology.

18. Huhtamo, Iluzii în mișcare.

19. Pentru un studiu al rolului grupurilor de indivizi în istoria fotografiei vezi Edwards, Ehe Camera as Historian.

20. Pasternak, „Istorii fotografice, actualități, potențialități”.

21. Bourdieu, Fotografia: o artă a sprâncenelor mijlocii.

22. Keightley și Pickering, fotografie, muzică și memorie.

Apariția comunicațiilor modem

Fotografiile Elefanilor

Arheologia media și istoria fotografiei

ER KHI H UH TAM O

Clarissa, uită-te la mașina aia mare. S-ar crede că un ochi uriaș se uită la noi. — Desen animat atribuit lui Edmond de Beaumont, Charivari, 27 iulie 1859

Istoria fotografiei, de asemenea, are zonele sale ascunse, nediscutate, care se află sub pragul manualului.

— Bill Jay, Cyanide and Spiriti, 12 ani

Introducere: Revizuirea istoriei fotografiei

Zilele trecute, în timp ce navigam pe internet, am întâlnit o „macro meme a imaginii Samuel L. Jackson” care mi-a atras atenția. Se spunea: „Spune „arheologie media” încă o dată” peste o imagine a unui asasin cu armă care se îndreaptă spre Viewer.1 Într-adevăr: arheologia mass-media a câștigat atât de multă atenție recent încât ar fi depășit limitele de toleranță ale unor observatori . .2 A fost aplicat la o mare varietate de subiecte, iar zona se extinde. Nu există un consens comun cu privire la scopurile și metodele sale, dar cei mai mulți dintre practicanții

săi ar fi de acord că este vorba despre (re)descoperirea unor aspecte ale istoriei mass-media care au fost neglijate, denaturate sau suprimate. Motivațiile lor variază de la preocupări metodologice și entuziasm față de noul material sursă până la frustrări legate de cercetarea neglijentă a unor cercetători anteriori și mânia față de ideologică! părtiniri. Cei mai mulți dintre ei pun la îndoială narațiunile liniare și deterministe despre „oameni mari” și invenții care au devenit „câștigători”, concentrându-se pe fenomenele marginalizate ca potențiale.

pentru revizuirea istoriilor existente.3 Arheologia media este nou istoricist în sensul că nu crede că putem ști vreodată „cum au fost lucrurile cu adevărat”. Subiectivitatea observatorului poate fi controlată, dar niciodată eliminată complet. Arheologia mass-media este dialogică: pune în contact diferite fenomene și momente (inclusiv momentul zvârcirii), îndemnându-i să se explice reciproc.

Arheologia media nu a avut încă un impact larg asupra burselor de fotografie. Stili, o mână de cercetători s-au îndreptat în această direcție, fără a identifica munca lor drept „arheologică media”. Nu există linii directoare clare cu privire la modul în care arheologia media ar putea deveni productivă ca instrument de investigare a fotografiei. Scopul acestui eseu este de a iniția un proces de reflecție asupra acestei probleme. Orice astfel de efort trebuie să înceapă prin a evalua munca depusă până acum. Pentru că literatura despre istoria fotografiei este uriașă, asta se poate face doar selectiv. Prin urmare, este posibil ca unele contribuții importante să fi fost omise din neatenție din următoarea analiză. Indiferent de ce ar putea realiza acest eseu, nu ar trebui să se aștepte să ofere orientări metodologice definitive. Mai degrabă, ar trebui să fie luată ca o serie de săpături de testare - eforturi tentative de a identifica siturile în care arheologia media se poate realiza ca o modalitate de a pune sub semnul întrebării și a lărgi înțelegerea noastră despre fotografie, contextul ei cultural și interrelațiile sale cu alte media.

Istoriografia fotografiei a fost într-o schimbare încă din anii 1980.4 Istoriile standard ale lui Beaumont Newhall și Helmut și Alison Gernsheim au fost considerate părtinitoare din cauza concentrării lor aproape exclusive pe fotografie ca artă.5 Fotografia a devenit segregată și, într-un sens, transfigurată. deasupra vieții de zi cu zi pe care o înfățișa atât de des. Ca exemplu, A Concise History of Photography a lui Gernsheim, publicată în 1965, trebuie să le fi oferit nenumăraților cititori generali ideea lor despre ce a fost istoria fotografiei. Este împărțit în două secțiuni principale, „Evoluția tehnică a fotografiei” și „Realizările artistice ale fotografiei.”6 Prima acoperă mai puțin de 50 de pagini, inclusiv câteva despre preistoria fotografiei, în timp ce a doua are aproape 250 de pagini.

Deși familia Gernsheim discută în treacăt forme comerciale precum fotografia carte de vizită și acordă o oarecare atenție unor probleme precum fotografia documentară, viziunea lor generală este una estetică. Simptomatic, ororile celui de-al Doilea Război Mondial sunt

reprezentate de Remains of a Tank in the Libyan Desert (1942), a lui Cecil Beaton, unde urmele distrugerii sunt interpretate de Gernsheim ca un fel de sculptură abstractă „transfigurată” din originalul ei. context.7 Deși fotografia stereoscopică este discutată pe scurt în prima secțiune, ea aproape că a dispărut din a doua. Nu au fost incluse exemple de fotografiere instantanee de amatori, care ar fi fost fără îndoială cea mai familiară formă pentru cititor. Eforturile lui Newhall și ale familiei Gernsheim au făcut un argument pentru admiterea fotografiei în panteonul artelor legitime, construind o punte cu eforturile izolate începute în epoca victoriană de fotografi precum Julia Margaret Cameron și Henry Peach Robinson și duse mai departe de figuri precum Alfred Stieglitz.8 Traiectoria a fost specifică și orientată spre obiective; excluderile au fost mai degrabă programabile decât accidentale.

Elephans Photographicus

În ultimele trei decenii, o astfel de abordare a fost găsită nelimitată și elitistă? Pentru cititorul general, cărțile lui Newhall și ale lui Gernsheim pot părea tratamente exhaustive ale istoriei fotografiei, dar un savant critic va descoperi în curând că acestea sunt, de fapt, extrem de selective. Ele sunt, în esență, istorii de fotografii atent selectate, mai degrabă decât ale fotografiei ca mediu și fenomen cultural global. Acest lucru devine clar dacă le comparăm cu cărțile pionierilor europeni, History of Photography a austriacului Josef Maria Eder (1904; 1932 a patra ediție tradusă în engleză în 1945) și The History of Photography: Its Relation to Civili/ation and a germanului Erich Stenger. Practică (1938, tradus în 1939)-'°

Problema fotografiei ca formă de artă joacă un rol periferic atât în lucrările lui Eder, cât și în cele ale lui Stenger, în timp ce dezvoltarea tehnică și industrială a fotografiei, precum și ramificarea acesteia în numeroase aplicații ocupă centrul scenei. Eder a petrecut aproape două sute de pagini explorând fenomenele care au pregătit terenul pentru fotografie înainte de a ajunge la Niépce, Daguerre și Fox Talbot. Atât Eder, cât și Stenger discută despre multe utilizări ale fotografiei care primesc puțină atenție sau deloc în cărțile lui Newhall și ale familiei Gernsheim. Acestea includ, pentru a selecta doar câteva exemple, fotografia cu balon, fotogrammetria, fotografia stereoscopică, fotoceramica, microfotografia și cinematografia. Acolo unde munca lui Eder este orientată din punct de vedere tehnic, ultima treime a lucrării lui Stenger acordă atenție „fotografiei ca profesie și hobby în civilizație și ca atu economic”. Această secțiune pune o bază pentru discutarea repercusiunilor culturale ale fotografiei, deoarece tratează leziunile suferite de fotografi profesioniști, începuturile fotografiei amatoare și manifestările discursive ale fotografiei în literatură, poezie, piese de teatru și caricaturi.

Lucrarea lui Stenger, care a fost rar amintită în studiile de fotografie, conțin ingredientele a ceea ce Hans J. Scheurer a numit în 1987 „istoria culturală și mediatică a fotografiei”.11 Mary Warner Marien își asumă o sarcină oarecum similară în Photography: A CulturalHistory (2002).12 Deși cartea ei discută despre fotografia ca formă de artă, acesta nu este focalizarea sa exclusivă. Discuțiile sunt impregnate de alte preocupări. Marien a petrecut puțin timp explicând metoda ei bm spune că „a încercat să cerceteze istoria fotografiei în

așa fel încât cititorii să poată evalua diversele dezvoltări ale mediilor și să aprecieze contextul istoric și cultural în care au trăit și au lucrat fotografi”.13 Ea face un caz. pentru natura „interdisciplinară” a fotografiei, reamintindu-i cititorului că „timpul, locul și împrejurările implică știrea cui, ce loc și ce se întâmpla în interiorul și în afara imaginii.”14

În inspirația bogăției de materiale contextuale și comin, principalul obiectiv al cărții lui Marien este înțelegerea individuală a fotografiilor atât prin observare directă, cât și prin plasarea lor în cadrul care le-a informat creația. În spira de proporții masive, lucrarea nu este atotcuprinzătoare. Deși pornografia a fost produsă aproape imediat după introducerea mediului, cuvântul apare o singură dată în index, iar referința este scurtă. Sunt reproduse două fotografii ușor erotice și nu se spune nimic despre piața înfloritoare a „fotografiilor de bani” hardcore.

în epoca victoriană. Fotografia spiritelor nu ajunge deloc la index. Doar câteva rânduri, susținute de o fotografie, sunt dedicate subiectului.15 Pentru Bill Jay, la care vom reveni, aceasta ar fi fost o lacună: „Fapt rămâne: dacă ar fi să întocmim o listă cu subiectele care cel mai energic a atras atenția fotografilor timpurii, atunci fotografia spiritului ar fi aproape de vârf.”16 Poate pentru că 6} este conceput ca un manual, tonul lucrării lui Marien — deși atenuat — este laudativ. Camerele au surprins scene înfiorătoare, dar fotografia în sine nu are umbre întunecate sau, dacă are, acestea au fost trecute cu vederea. Fotografia rămâne în general un lucru pozitiv și constructiv.

Schemele istoriografice mai vechi pot persista sub suprafețe aparent revizioniste. Aceasta este concluzia pe care Cecilia Strandroth o trage despre masivul A New History of Photography a lui Michel Frizot, publicat inițial în franceză în 1994.17 Deși colaboratorii nu mai abordează fotografia exclusiv ca formă de artă, Strandroth găsește argumente „esențialiste” și „prescriptive”, susținând că cartea nu a renunțat la „logica modernistă care stă la baza operei lui Newhall”.18 Ir promovează „idealul specific al mass-media: ideea că fiecare mediu are propriile sale mijloace de exprimare, care ar trebui purificate și cultivate în timp ce influențează din alte mass-media ar trebui repudiate și aruncate.”19 Într-un spirit contrar, Strandroth afirmă o „istorie care să ia în considerare nu numai evoluția unei estetici specific fotografiei, ci și influența asupra fotografiei din cultura vizuală mai mare”. Pledoaria ei pentru o istorie cu adevărat nouă a fotografiei sună ca un cali de suferință pentru arheologul mass-media: „Îmi doresc o istorie care să nu transforme din nou o sărbătoare a mediului, care să nu transforme fotografia într-un obiect al dorinței: o istorie. care nu confirmă mediul, ci îi rezistă, care nu cedează în fața atractiilor sale, ci le pune sub semnul întrebării, le cercetează și le subminează.”2°

Prolegomene la o arheologie media a fotografiei

Pentru a începe să adunăm elementele de bază pentru arheologia media ipotetică a fotografiei, trebuie să pornim căutarea „primitivilor” săi în cadrul bursei de fotografie în sine. Acest lucru ne conduce la

teoreticieni precum John Tagg și Geoffrey Batchen. Influențat de Foucault și Louis Althusser, Tagg a încercat să pună bazele unei istorii materialiste a fotografiei în The Burden of Représentation (1988). El scrie provocator: „Fotografia nu este o „ emanare” magică, ci un produs material al unui aspect material pus să lucreze în context specific, de forțe specifice, în scopuri mai mult sau mai puțin definite. Prin urmare, nu necesită nici o alchimie, ci o istorie.”21 Una dintre formulările lui Tagg ar trebui să se califice drept un dictum pentru arheologii mass-media: „Ceea ce este real nu este doar elementul material, ci și sistemul discursiv din care face parte imaginea pe care o poartă. .”22 Cartea lui Tagg investighează utilizările fotografiei ca mijloc de supraveghere, o înregistrare oficială și un document legal, precum și alte aspecte ale istoriei fotografiei pe care umil rhen fusese lăsat pe margine. sugerează Ir aleo

{17

Elephans Photographicus lecturi revizioniste ale fotografiei documentare sium și retorica vizuală a reformismului New Deal din Statele Unite. Respingând abordările idealiste, Tagg a făcut o încercare curajoasă de a elibera fotografia din izolarea în care fusese retrogradată de relatările estetice și fenomenologice și de a o repoziționează în rețelele ideologice! și setările discursive.

Evidențiind o dorință în curs de dezvoltare care a avut parte de invenția fotografiei, în Burning with Desire (1997), Batchen i-a criticat pe teoreticienii post-moderni pentru că mențin „o viziune complet instrumentală asupra fotografiei” - cu alte cuvinte, pentru că o tratează ca „un simplu vehicul pentru transfer. de putere dintr-un loc în altul.”23 Conform interpretării sale, Tagg făcea exact asta – separând fotografia de putere și instituind „o logie a priorităților în care puterea precede întotdeauna fotografia, având sursa sa supremă în aparatele statului. ”24 Batchen a cerut o abordare care „ne-ar permite să vorbim nu doar despre „fotografie și putere”, ci și despre „fotografie ca putere”” (sublinierea în original).25 Această problemă complexă este relevantă atât pentru istoria fotografiei, cât și pentru mass-media. arheologie. Este suficient să citim fotografia simptomatic ca purtători mai mult sau mai puțin pasivi de ideologică? operațiuni? Sau pot fi tratați și ca agenți culturali (semi)autonomi, capabili să producă discurs emanat din ontologia fotografiei, aparent prin fuziuni și ciocniri cu alte media și societate! setari? Ar trebui să ne întrebăm, de asemenea, care este relația dintre generic și singular – fotografia ca putere și (a) fotografia ca putere?

Vom reveni la această problemă mai târziu, dar mai târziu să se afirme că nu poate exista o arheologie media a fotografiei „pure” sau a fotografiei „pure” care ar trebui să fie înțeleasă printr-un act idiosincratic de observare și interpretare. Oricine – inclusiv observatorul „Roland Barthes” din Camera Lucida – poate experimenta fotografia doar citind semnificațiile din ele pe baza codurilor dobândite. Interpretările pot fi poetice, emoționale sau intelectuale, dar nu pot fi generalizate. Pentru arheologul mass-media, astfel de operațiuni oferă în cel mai bun caz un punct de plecare, un moment simptomatic, care se poate dovedi sau nu gravidă cu histórica! perspective. Indiferent dacă fotografiile au sau nu o putere

intrinsecă, această putere este activată și detectată doar în contextul codificat ideologic, economic și social. Mărturia unei fotografii trebuie testată printr-o contextualizare riguroasă pe mai multe niveluri culturale, de la material la discursiv, iar ipotezele despre independența culturală a fotografiei ca mediu trebuie abandonate. S-ar putea susține că specificitatea medie este doar un construct impus realității de către observatori, inclusiv critici. Un arheolog mass-media consideră gardurile preexistente, definițiile și „esențele” potențial ca mituri care trebuie puse sub semnul întrebării și – cel mai adesea – sfâșiate.

Arheologia media nu ar trebui să neglijeze mărturiile fotografilor înșiși, dar poate profita de pe urma cercetărilor care acordă prioritate contextului asupra imaginii fotografiei. Heinz K. și Bridget A. Henisch au identificat The Photographie Experience ca fiind o antropologie socială a fotografiei, „o explorare a relațiilor variate dintre fotografie și plătire, publicarea de cărți, jurnalism, război, umor și modurile fără număr în care fotografia a servit ca un modul de exprimare pentru

sentimente publice și private.”26 În consecință, cartea se învârte în jurul, între și în spatele fotografiilor, în loc să fie despre ele. Nu se depune aproape niciun efort pentru a analiza fotografii specifice, în timp ce se acordă o atenție mare „încadrării” acestora, atât din punct de vedere material, cât și metaforic.27

Scriitorul care s-a apropiat cel mai mult de a formula un program pentru o arheologie media a fotografiei (fără a folosi vreodată aceste cuvinte) a fost Bill Jay (1940-2009), un fotograf britanic, editor de reviste și educator care a predat timp de decenii la Universitatea de Stat din Arizona. Jay era o figură ciudată și combativă și, evident, se delecta cu rolul unui neadaptat. Ca fost elev al lui Beaumont Newhall și Van Deren Coke, a fost un susținător al artei fotografice, dar numeroasele sale scrieri, în special cele culese în Cyanide and Spirits: An Inside-Out View of Early Photography (1991), au subminat, pagina pe pagină, adevăruri acceptate despre fotografie.28 Textele lui Jay au fost neglijate de cercetători, ceea ce le sporește într-un fel valoarea ca zonă proaspătă de descoperire și săpături pentru arheologii din mass-media.29 Jay a propus o abordare pe care el a numit-o „vederea din interior în afară a istoria.”30 El a caracterizat-o ca un mod de „înțelegere a trecutului în propriul său context, de dragul său, fără referire la acum.”3’ Acest lucru rezonează cu domenii consacrate precum istoria mentală și microistoria, dar nu perfect cu arheologia mediatică. , care subliniază necesitatea de a lua în considerare și „acum” în dialogurile cu trecutul pe care îl dezlănțuie. Jay nu era un teoretician, dar a reușit să rupă cusături care fuseseră sigilate, ascunse sau ignorate de istoricii fotografiei.

Jay și-a explicat abordarea în introducerea la Some Rollicking Bull: Light Verse, and Worse, on Victorian Photography, o colecție de documente pe care a editat-o: „Una dintre plăcerile mele particulare (și, unii ar spune, deosebite) este să citesc secolul al XIX-lea. Fotografii periodice, pagină cu pagină, volum după volum. Copiind cu abandon gay, îmi alimentez fișierele cu sute de articole despre personalități, procese și subiecte de fotografie. Îmi înțeleg problemele care au implicat de fapt mințile cameramanilor victoriani –

care erau foarte diferite de problemele cu care istoricii ne-au spus că se preocupau pe ei înșiși.”32 Ca un exemplu concret, Jay a subliniat că „” simțul umorului nebunesc” a constituit o „diferență izbitoare între actialitate și percepția prezentă”.33 „Versul ușor, jocurile de cuvinte, ghicitorii și glumele, precum și poveștile bizare și evenimentele ciudate și minunate”, descoperise el, formau un contrast cu acestea. a primit o idee despre calitatea solemnă și morală a epocii victoriane, inclusiv despre cultura fotografiei.34 Jay și-ar fi găsit sprijin pentru argumentul său dacă ar fi început să studieze literatura de pornografie ilegală în plină expansiune a epocii, ca să nu mai vorbim de proliferarea fotografiilor „murdare”. .35

Unele dintre studiile de caz ale lui Jay pot părea puțin mai mult decât repovestiri de anecdote din analele fotografiei. În introducerea la Cyanide and Spirits — o lucrare care a fost o inspirație personală pentru mine încă din 1994 —, autorul a respins ferm că „conținutul paginilor următoare constittrte photographie „ephemera” (de interes scurt și trecător). Dacă istoriile standard oferă un schelet util, atunci când aceste subiecte încarnează cronologia, dându-i o prezență umană și o identitate individualizată, personalizată.”36 Titlul cărții subliniază două sublinii: „Cyanura” se referă.

Elephans Photographicus la fenomene care au avut de-a face cu aspectele materiale ale fotografiei, cum ar fi efectele substanțelor chimice otrăvitoare și exploziile de studio care au ucis fotografi, precum și „suprafețe improbabile” pe care au fost imprimate fotografii, inclusiv pești, fructe și oameni. piele.37 „Spiritele” se referă nu numai la fotografia spiritelor, ci și la „ecourile” discursive, cum ar fi credința că imaginile sunt fixate pe retina unui muribund sau că direcția vântului are un impact asupra timpului de expunere. Jay evocă, de asemenea, fantezii inspirate din practicile de studio, cum ar fi necesitatea de a imobiliza modelele sau de a le îmbunătăți în mod artificial aspectul.

Deosebit de inspiratoare sunt capitolele finale, „The Camera Fiend” și „Hat Cameras”.38 Primul explorează atitudinile timpurii față de fotografia amatorilor. Jay se concentrează asupra animozității față de fotografie în spațiile publice. Nebunia timpurie a instantaneelor a fost considerată o amenințare și a dus la proteste și dezbateri. Fotografia a fost caracterizată ca un „pericol al existenței moderne”. Punch a publicat un desen animat intitulat „The Amateur Photographie Pest”, arătând oameni neajutorați hărțuiți de hoarde de fotografi.39 Poezii lăudau spargerea camerelor intrușilor și au fost solicitate legi pentru protejarea vieții private. Versiunea lui Jay este diametral opusă celei care poate fi citită din istoriile fotografiei amatoare sau chiar din Marien's Photography: A Cultural History. Descoperirile sale deschid perspective noi pentru cercetări ulterioare. Desene animate înfățișau nu numai fotografi bărbați care se uitau la fetițe drăguțe, ci și membrii clubului de camere de luat vederi urmărind bărbați în situații jenante și chiar punând viața în pericol. În loc să alerge pentru salvare, doamnele s-au concentrat bucuroși pe imortalizarea bărbaților din perii în „fotografii perfecte”. O astfel de inversare a rolurilor ar putea indica un capitol nescris din istoria femeilor, deși relația dintre manifestările discursive și practicile sociale reale ar trebui să fie descoperită.4° Asemenea probleme merită, de asemenea,

conectate cu dezbaterile aprinse de introducerea camerelor telefoanelor mobile. 41

Când vine vorba de capitolul final, camerele deghizate în bage, pălării sau bastoane au fost atât o manifestare extremă a obsesiei de a fotografia oriunde, cât și o reacție proiectivă împotriva celor care erau supărați de încălcarea vieții private.42 Dispozitive precum „ ami-camera shade” (un fel de umbrelă protectoare pentru întregul corp) au fost propuse de caricaturiști satirici.43 Analiza lui Jay conține semințe pentru o critică a practicilor discursive în diverse cadre culturale și mediatice. El ne face să ne gândim de ce versiunea elogioasă a istoriei fotografiei de amatori a transformat din nou narațiunea canonică. Într-adevăr, conform unui mit larg răspândit, fotografia de amatori nu are umbre întunecate, contradicții sau linii de falie interne; este și a fost întotdeauna o distracție creativă pe care toată lumea o iubește și nimeni nu pune întrebări. Nu există nicio îndoială că Eastman Kodak Company, cu resursele sale uriașe, a fost complice la asta. Nu doar că și-a finanțat propria carte de istorie frumoasă care își exaltă realizările, ci și-a finanțat și cercetările despre fotografia populară.44 Se caută în zadar în cărțile scrise de Brian Coe și alții referiri la tipurile de discomemuri despre care scrie Jay.45

Într-un volum însoțitor de Cyanide and Spirits, intitulat Occam's Razor: An Outside-In View of Contemporary Photography (1992),46 Jay, fără a se angaja într-un

analiză detaliată sau chiar amintirea numelor, prezintă o evaluare generală a stării de zbârcire a fotografiilor, în special de tipul pe care el îl numește „pseudo-intelectual”.47 Refuzând poziția unui „insider”, Jay pledează pentru un „exterior în interior”. vedere” a fotografiei, profesând ideea că fotograful nu poate și nu trebuie să fie separat de mediile culturale care le înconjoară. Fotografia „nu este un rezultat final, ci un mijloc.”^

Razorul lui Occam conține formulări care se califică drept reguli ale casei pentru arheologii de fotografie din media. Jay afirmă că o fotografie poate provoca „serpuiri mentale și emoționale în geografie, psihologie, politică, biografie, sociologie, cultură populară, istoria artei, știință, moralitate și o multitudine de alte domenii legate, în măsura în care fiecare imagine pare] să rezoneze cu întreaga istorie umană.”49 Mai degrabă decât „o minciună obiectivă de nume, date, procese și alte lucruri irelevante”, istoria fotografiei este „o forță palpabilă, pertinentă, de recunoscut pentru îmbogățirea întregii vieți, nu doar aspectul numit. fotografie. Istoria este povestea viselor indivizilor, a aspirațiilor lor, a deziluzionarilor lor, a strigătelor lor de protest pentru a fi oameni, a provocărilor lor către soartă în fața înfrângerii și a strigătelor lor de bucurie în momentele de victorie asupra sinelui și a naturii.”50 o viziune expansivă înseamnă

abandonarea izolaționismului specific mediu care caracterizează încă multă scriere despre fotografie și alte forme media.

Nu în ultimul rând, Jay atacă istoria „marelui om”: „Ideea este că majoritatea indivizilor care lucrează în orice domeniu, în orice perioadă a istoriei, erau atunci și rămân fără nume, fără chip și necunoscuti, și asta este cum ar trebui să fie. Dar activitățile lor, în ansamblu, formează o parte importantă și integrantă a oricărui mediu și nu pot fi ignorate” (sublinierea în original).51 Urmează un exemplu: „Fotografii de portret ieftini, care lucrează în vizuinele de la mansarda din spate, sunt rareori amintiți în istoriile fotografiei, totuși atitudinile lor față de mediu și stilul lor de lucru au fost mult mai comune decât cele ale bogaților și celebrilor, care lucrau în studiouri elegante din zonele la modă ale orașului.”52 Jay era la curent cu vremurile. . Ideea lui amintește de ceea ce Siegfried Giedion a numit „istorie anonimă” în clasicul său Mechanization Takes Command, dar se aliniază și cu micro-istoria – în special opera lui Carlo Ginzburg – și istoriile culturii populare și ale luminii cotidiene.53 Magisterialul lui Alain Corbin The Viața unui necunoscut, deși nu despre cultura mass-media, este un fel de realizare la care scrierile aspre, mâzgălite în grabă și uneori neglijente, dar mereu inspiratoare ale lui Jay ar fi putut aspira.54

Indiferent ce credem despre munca lui Jay, el a scos în evidență ceva important: cercetarea doar „partea însorită” a culturii fotografiei nu este suficientă și poate induce în eroare. Istoria fotografiei nu ar trebui să fie configurată ca un encomium al realizărilor sale – este la fel de important să acordăm atenție eșecurilor, stânjenilor, controverselor, nedreptăților și catastrofelor absolute. La fel ca Heinz K. și Bridget A. Henisch și Rolf A. Krauss (și cu decenii mai devreme Erich Stenger), Jay a demonstrat că caricaturile și alte comentarii populare și „curiozite” pot fi citite simptomatic ca indicii ale tendințelor și atitudinilor largi care însoțesc istoria fotografiei. .55 Ar fi nesăbuit să se bazeze pe explicații istorice

Elephans Photographicus

numai astfel de mărturii, dar excluderea lor sau relegarea lor la statutul de ilustrații marginale pentru a ușura relatările tradiționale ar însemna pierderea oportunității de a pătrunde în spatele fotografiilor în sine. Pledoaria lui Jay de a lega fotografiile cu formele culturale relevante și cu contextul rezonează puternic cu obiectivele arheologiei media, o disciplină „călătoare”, precum și o disciplină „în afara” prin excelență’6.

Fotografia și apariția Cyborgului

În urma acestor reflecții teoretice, aș dori să demonstrez cum ar putea funcționa o arheologie mediatică a fotografiei luând ca punct de plecare un desen animat cu valoare simptomatică.57 „Elephans Photographicus” a fost publicat în 1863 în revista satirică britanică Punch. Înfățișează „vederea din față și din spate a unui animau foarte curios care a fost văzut slăbit zilele trecute” și numit de „Dr. Günther.”8 Aceasta se referă la zoologul britanic de origine germană Albert Günther (1830-1914), un ihtiolog de frunte și taxonom de reptile al vremii. Elephans Photographicus are patru picioare (perechea din

față mult mai slabă decât perechea din spate), coarne proeminente, un corp amorf cu pielea care seamănă cu o pătură aruncată peste ceva și un singur ochi fix. Această fantezie se bazează pe figura familiară a fotografului, care în acele vremuri trebuia să folosească un trepied și să opereze sub o glugă pentru a frâne priveliștea și pentru a evita expunerea accidentală a piatei sensibilizate. Trebuie să fi fost inspirat din fotografia în aer liber, deși este dificil de estimat cât de comună era vederea unui fotograf care operează în afara studioului până atunci.’9 Invenția piatei uscate, care a făcut activitatea mai puțin greoaie și a încurajat amatorii să intre. câmpul, era la aproape un deceniu distanță.

La fel ca majoritatea desenelor satirice, „Elephans Photographicus” comentează problemele curente. Alături de Charles Darwin (1809-1882), cu care a corelat, dr. Günther a fost o figură activă în cadrul Societății Zoologice din Londra. Era bine cunoscut pentru descrierile sale concrete ale caracteristicilor anatomice ale reptilelor și peștilor, inclusiv ale organelor sexuale ale acestora, care ar fi putut să-i fi amuzat pe cititorii profani și să fi inspirat personalul răutăcios al lui Punch să-și facă comentariul. Carica animată a apărut la numai patru ani după ce Darwin și-a publicat cartea de referință Despre Originea speciilor prin mijloace de selecție naturală (1859). Argumentul despre biologia evoluționistă pe care l-a inspirat oferă o explicație de fond: printr-o transmutare curioasă, a apărut o nouă specie – parțial biologică, parțial tehnologică. Aceasta se referă la un context discursiv mai larg, care a fost declanșat de revoluția industrială. O problemă de bază a fost formulată de pionierul capitalist industrial Josiah Wedgwood (1730-1795) – tatăl lui Thomas Wedgwood (1771-1805), ale cărui experimente chimice au contribuit la inventarea fotografiei – când a declarat celebru că vrea să facă „un astfel de Mașinile oamenilor care nu pot greși.”6°

Relația dintre muncitori și mașini în cadrul economiei industriale a fost aprig dezbătută în cimitirul al nouăsprezecelea.61 Termenii generali ai dezbaterii pot

Fwoxt vîd B*cx vnw o» ч лі « Ccjuoi * Amwai. тіідг a fost stlM coixa лаоі.*т Icroat THE огне* олv. Ir mai ижх xa med i»v Da Givnte* ·· £lxmiaxs Photo в»МИ»Ѵ

1.1 „Elephans Photographicus”, din Punch, 26 aprilie 1862.

fi demonstrate de următoarele puncte de vedere, care reprezintă scopurile sale opuse. În 1835, Andrew Ure, un purtător de cuvânt vocal al industrializării, a lăudat fabrica ca „un vast automat, compus din diverse organe mecanice și intelectuale, care acționează într-un concert neîntrerupt pentru producția unui obiect comun, toate fiind subordonate. pentru Ure, așa cum fusese și pentru Wedgwood, principala provocare a fost „mai presus de toate, în formarea ființelor umane să renunțe la obiceiurile lor dezvăluitoare de muncă și să se identifice cu regula nevariabilă.

Ularitatea automatului complex.”63 Charles Turner Thackrah, medic din Leeds,

a prezentat un contraargument, descriind modul în care „mașina animală – în cel mai bun caz fragilă,

supus miilor de surse de suferință și condamnat de natură, în starea sa cea mai bună unei existențe de scurtă durată, schimbându-se în fiecare clipă și grăbindu-se spre decădere – este egalat

cu un aparat de fier insensibil la suferință și oboseală.”64

Fotografia timpurie poate părea fără legătură cu munca mecanizată din fabrică, cu războaiele electrice și cu liniile de asamblare. Este posibil să nu fi fost asociat în mod explicit cu industriai

mașinărie, dar în mintea contemporanilor, a evocat relația dintre om și mașină. Aparatul fotografiei era, după cum caricaturiștii s-au grăbit să arate, cel puțin un dispozitiv semiautomat. Fotograful a pus la punct situația,

a dezvoltat resursele și a adunat beneficiile financiare, dar imaginile au fost produse în esență automat de către soare.6 Nu este surprinzător că fotograful

a fost în curând descris cu capul soarelui, așa cum a făcut George Cruikshank, unul dintre cei mai imaginativi caricaturiști ai epocii, deja în 1841 în „Fenomenele fotografice sau noua școală de pictură portretistică”.

atât fotograful, cât și șezoanele. Ambele situații au produs o înregistrare bogată de comentarii comice axate pe accidentări, confuzii și accidente. Asemenea accentuări pot fi rezultat parțial din convențiile discursive ale desenului animat ca gen.

To ce extern au reflectat experiențele reale atât ale fotografilor, cât și ale clienților lor nu este de la sine înțeles; trebuie să fie descoperit (dacă este posibil) prin cercetare.

Caricaturiștii au oferit aparatului foto cu atribute animiste atât de des încât problema necesită atenție. Pot fi identificate diferite variante. Camera ar putea deveni capul/corpul, iar trepiedul picioarele unei creaturi fantastice, care a fost arătată

bătând în zadar la ușa academiei de artă, înfruntând un portretist a cărui profesie tocmai era pe cale să o fure, sau chiar prinzând școlari sau criminali fugari

i23

Elephans Photographicus ca un „detective fotografic” hoinarând pe străzi. Here camera a fost înfățișată ca un fel de automat care prinde viață, un organism autonom. Este posibil ca acest lucru să fi fost inspirat de popularitatea automatelor, a păpușilor mecanice care acționează singur și acționate cu ceas, expuse la târguri și showroom-uri. Automatele nu aveau nici un scop practic în afară de a stârni

admirația și de a promova abilitățile producătorilor lor, dar au fost unul dintre punctele de plecare ale automatizării industriale. Ca exemplu, maestrul producător de automate Jacques de Vaucanson (1709-1782) a îmbunătățit și el războaiele, inventând cardul perforat pentru a raționaliza producția (tehnica a fost perfecționată de Joseph-Marie Jacquard în 1801). La scurt timp după ce și-a expus automat automatele, a fost numit inspector al industriei franceze de mătase.67

Elephans Photographicus aparține unei alte linii de dezvoltare, unde a avut loc o fuziune a organicului cu tehnologicul. Aparatul de fotografiat a înlocuit capul, ca într-un desen animat german în care un fotograf beat se bucură de succesul său ridicând un pahar de șampanie, în timp ce un portretist (uman) lâncește în mizerie în atelierul său de la mansardă.68 O variantă comică arată un astfel de „biomecanic". " creaturi ca țintă a ridicolului. Frontispiciul lui Bede Photographie Pleasures îl înfățișează pe fotograf în momentul „focalizării unei priveliști spre deplina lui satisfacție" — și pe cale de a fi lovit din spate de un taur furios o fracțiune de secundă mai târziu.69 Într-un alt desen animat, el își ia buzunarul ales.7° Capul camerei ar putea fi folosit și pentru a se distra la un încornorat, ca într-un desen animat din serialul francez The French Portrayed by ThemselvesP Un bărbat ticălos care s-a apucat de fotografie l-a convins pe soțul unei tinere frumoase să acopere capul sub capota camerei sale de dagherotip și să peeк prin obiectivul acesteia (vizoarele nu erau încă folosite). Deși observatorul susține că nu vede nimic, fotograful (vărul său trădător) îl convinge să se uite în continuare în timp ce își mângâie tânăra soție la spate.

O manifestare intrigantă a lui Elephans Photographicus este o statuie de bronz în miniatură de la sfârșitul secolului al XIX-lea pe care am văzut-o odată la vânzare pe eBay. Oferă o altă interpretare a identității „monstrului cu un singur ochi". Statuia înfățișează un fotograf care filmează cu o cameră pe un trepied. Camera, un cap ersatz, este deschisă de sus, astfel încât se poate vedea chipul diabolic al persoanei încadrate în interior: monstrul care fotografiază este identificat ca fiind diavolul. Faptele diavolului, un motiv cultural popular, au fost adesea asociate cu cultura media.72

Variantele iconografice care reapar iar și iar sunt topoi, formule stereotipe migrând în tradițiile culturale și chemate înapoi în serviciu ori de câte ori este nevoie.73 Toposul combină un element transmis, relativ neschimbător, cu interpretările care i se atribuie în circumstanțe schimbătoare. O mare parte din activitatea de semnificație în cadrul proceselor culturale are loc prin intermediul manipulărilor topos prin negocieri nesfârșite între primit și adăugat. Caricaturistul care a desenat Elephans Photographicus a recurs la o resursă existentă, oferindu-i o nouă interpretare în plină dezbatere despre evoluție. Spre deosebire de observările anterioare de topos, „mutația" nu a fost exprimată aici prin înlocuirea capului omului cu o cameră ca o cutie, ci printr-o altă caracteristică cheie, înlocuirea caracteristică a perechii de ochi.

a oamenilor și a multor alte animale cu un singur ochi. Acest motiv se întoarce la figura mitologică a ciclopului, care – ca topos – a ajuns să semnifice lucruri care nu sunt de natură umană.74 Fotograful amator a fost în scurt timp înfățișat ca un monstru monocular care se uită la victime neajutorate, cum ar fi fetele care fac baie sau iubiți. pierdute în reversurile lor amoroase.

Fotografii nu au fost concepuți ca ciclopi doar în tradițiile vizuale. Menționând un exemplu, într-un articol din 1867 despre „manii de colecție", scriitorul explică cum o doamnă i-a tot cerut fotografia de carte de vizită. Nu a putut îndeplini cererea pentru că „se temea să se confrunte cu acel monstru teribil cu un singur ochi" și dorea să „întârzie operațiunea pe care [el] o ura". poveste intitulată „Camera Obscura."76 Protagonistul ei, Lieberman, este un fotograf ai cărui ochi sunt distruși într-un accident. Vederea îi este restabilită prin „optica protetică", deoarece doi ochi artificiali sunt instalați în alveolele goale: „Ceea ce a primit a fost rezultatul anilor de proiectare și testare atentă: două microprocesoare monolitice, grefate în nervii optici de către mio-electrice sovietice. sinapsele, care acceptau informații prin lentile codificate cu laser. Ca o concesie cosmetică, el a primit acoperiri de gel care sclipeau ca niște ochi naturali. Mici senzori și servomotor i-au mișcat, odată ce a „învățat" cum să le controleze. De fiecare dată când își muta privirea sau diametrul irisului își schimba, Lieberman auzea zumzetul rezonant al servomotoarelor din craniul său."77 Privind camera sa profesională „Deardorff" cu noii săi ochi, Lieberman începe să perceapă lucruri curioase de care alții nu sunt conștienți și este nedumerit.78 „Seara stătea singur în bârlog privind camera, care stătea pe picioare lungi ca o insectă mare, cu un singur ochi."79 Chiar și colecția sa de camere antice începe să pară strâns: „Pe peretele opus stătea afumată. dulapuri din plexiglas, rafturile lor găzduind camere din epocile trecute. Lieberman s-a uitat la ei, cu lentilele holbate ca ochii fiarelor ciclopice în cușcă."8° În cele din urmă, într-un acces de disperare, își smulge noii ochi înclinați și devine din nou orb. „Camera Obscura" este una dintre nenumăratele povești produse în ultimele decenii despre cyborg - un hibrid între organic și tehnologic. Ea indică simptomatic ceva ce nu este general recunoscut: mai degrabă decât să fie de origine recentă, discursul cyborg poate fi legat de discursul anterior.81 Toposul cyborgului a traversat peisaje culturale cu mult înainte ca conceptul să fie inventat în 1960.82 mințile observatorilor din secolul al XIX-lea, primii fotografi erau deja considerați cyborgi (deși nu erau numiți ca atare). Ochii lor fuseseră nu numai sporiți de obiectivul camerei, ci și înlocuiți de acesta, transformând din om în supra- sau sub-uman, în funcție de interpretare.

Traiectoriile toposului au fost multe și variate, inclusiv teoriile lui Dziga Vertov despre kino-glaz (ochiul de cinema) în Uniunea Sovietică în anii 1920.83 Vertov a declarat celebru: „Sunt kino-ochi, sunt un ochi mecanic, Eu, o mașinărie, vă arăt lumea așa cum numai eu o văd." Punctul de plecare a fost „folosirea camerei ca un ochi kino, mai perfect decât ochiul uman, pentru explorarea haosului fenomenelor vizuale care filis spațiul."84 Ideile lui Vertov pot fi conectate deja cu acestea.

Elephans Photographicus

discuteci nuvela „Camera Obscura”, chiar dacă el declară: „Nu putem îmbunătăți formarea ochilor noștri, dar putem perfecționa la nesfârșit camera foto.”8’ Ideea ochiului camerei care vede mai mult decât ochiul uman a fost un ghid. idee de modernism și se manifestase deja în experimentul cronofotografic al lui Etienne-Jules Marey și Eadweard Muybridge.86

Portretele fotografilor ca manifestări Topos

Acest fundal media-arheologic ar putea fi aplicat unei investigații a fotografiilor care servesc drept portrete ale fotografilor. A fost de multă vreme o practică obișnuită pentru fotografii profesioniști să pozeze cu o cameră, fie pentru altcineva, fie pentru propria cameră prin intermediul unei oglinzi. Astfel de ipostaze ar trebui studiate acordând o atenție deosebită relației dintre ochi și camera camerei. Ținând cont de scopul portretului, este de înțeles faptul că fotografiile în care aparatul de fotografiat blochează în întregime ochii fotografilor sau chiar „înlocuiește” fața acestuia nu sunt foarte frecvente.87 Acest lucru este legat de evoluția tehnologiei camerei foto. , care cu mult timp în urmă s-a renunțat la glugă, jefuind noile generații de Elephans Photographicus de pielea lor. Camerele reflex au făcut inutilă ținerea camerei în fața feței, ceea ce a afectat, de asemenea, convențiile de autoportret - aparatul foto este ținut de corp, lăsând fața complet vizibilă (adesea fără contact vizual cu observatorul implicat din cauza „perspectiva burtă”) a lentilei.88

Stili, un corp substanțial de muncă activează topos-ul cyborg într-un fel sau altul. Generalizările sunt riscante, dar o formulă se repetă iar și iar: camera fotografului blochează un ochi (cufundat în vizorul încorporat), în timp ce celălalt este deschis, concentrat pe observatorul implicat. Multe exemple pot fi găsite de pe Internet, inclusiv site-uri web care vând imagini de stoc. Formula caută în mod evident un echilibru între ochiul uman și ochiul aparatului de fotografiat, subliniind poate atât umanismul, cât și profesionalismul.89 Astfel de fotografii sunt adesea puse cu accent — ochiul vizibil este activ mai degrabă decât subordonat celui ascuns care se presupune că face munca prin vizorul. Într-o variantă mai ciborgiană, lentila camerei „înlocuiește” unul dintre ochi, în timp ce celălalt este încadrat sau ascuns de un vizor atașat la partea superioară a camerei verticale. Un exemplu influent este The Photojournalist, o fotografie pe care Andreas Feininger (1906-1999) a făcut-o în 1951, folosindu-l ca model pe asistentul său Dennis Stock (1928-2010).

Fotografia lui Feininger a fost publicată patru ani mai târziu în Life, ca parte a unui spectacol foto intitulat „Mascat pentru munca bărbaților”. În fotografie, obturatorul camerei este parțial deschis, evocând irisul, în timp ce pupila celuilalt ochi, parțial ascunsă de reflexii, pare vizibilă prin vizor. Fotografia publicată este încadrată strâns doar pe cap, foaia de contact păstrată bm din aceeași sesiune arată că au fost o serie de cadre mai largi, inclusiv trunchiul.

de asemenea împuşcat. Calitatea aproape neobișnuită a acestor fotografii a fost obținută prin fotografierea lor cu lumina reflectoarelor.91

Funcția foto din Life a inclus o scurtă introducere care contextualizează fotografiile lui Feininger, identificând cele cinci lucrări selectate ca selecții dintr-o serie care a început cu fotografia lui Stock: „În fundul minții lui, a tot gândit să facă un set de portrete stilizate pe care să le arate. modul în care instrumentele pe care le folosesc bărbații la serviciu și cântă devin adesea o parte aproape indivizibilă a bărbaților înșiși.”92 Acest lucru a condus la o „colecție de bărbați mascați”.93 În celelalte fotografii, vedem un înotător (un scafandru) cu el. „față piate”, un bijutier purtând lupe, chipul unui scrimă „în spatele măștii de sabie” și un doctor care poartă o oglindă. Legendele subliniază calitatea ciudată a acestor obiective turistice, care au fost separate de Feininger de domeniul muncii îmbunătățite tehnologic. Oglinda medicului îi transformă fața „un singur ochi uriaș”, în timp ce lupele bijutierului „îi oferă o față cu mulți ochi”. Piața de scafandri seamănă cu „un felinar vechi”, iar fața scrimerului din spatele măștii „arata ca un cap de moarte”. Interpretări similare ar putea fi date altor fotografii din seria lui Feininger, inclusiv un portret ciclopic cu adevărat bizar al unei femei care poartă o mască rotundă uriașă de scufundări.94

Mulți fotografi au produs de atunci omagii portretului clasic al lui Feininger, despre care se spune că este „printre cele mai cunoscute imagini care au apărut vreodată în revista Life.”95 Faima imaginii a fost sporită și de internet, un difuzor topos prin excelență, unde The Photojournalist poate fi întâlnit în multe contexte.96 A inspirat chiar o redare Play-Doh de Eleanor Macnair și este vândut ca un design de tricou.97 Un site web de omagii aduse imaginii lui Feininger demonstrează formarea unei (sub)tradiții ropos și arată că unii dintre fotografi sunt conștienți de legătura ciborgiană. Wylie Maercklein a contribuit la o versiune intitulată Half Machine, în timp ce un alt fotograf se numește „Jorge_the_annihilator”.98 Asociația cyborg a fost surprinsă retrospectiv de Time, când a caracterizat fotografia lui Feininger drept un „portret a ceea ce, la prima vedere, ar putea fi o umbră învăluită. cyborg – complet cu lentile nepotrivite pentru ochi” și mai târziu a folosit expresia „un cyborg acoperit.”99

Fotografia lui Feininger s-a alăturat tradiției ropos existente, care a început să prolifereze și să se ramifice. Unele variante, cum ar fi FI. Versiunea deschisă de nostalgie a lui Armstrong Roberts, aduce direct înapoi la Elephans Photographicus.100 O creatură asemănătoare unui monstru apare, de asemenea, într-un portret al fotografului Magnum Bruce Gilden, cunoscut pentru portretele sale dure pe stradă ale criminalilor și ale oamenilor maltratați. Gilden este îmbrăcat în hainele lui obișnuite de stradă. Fața lui, sub o șapcă strânsă împletită, este complet acoperită de ochiul Cyclops al camerei sale, în timp ce cealaltă mână ține blițul său. Un alt caz demn de menționat este un autoportret al fotografului german Umbo (Otto Umbehr), despre care se spune că ar fi fost realizat în 1952.101 Cu aparatul foto ținut în mod familiar, vertical în fața ochiului stâng, ochiul drept este meticulos dublu- încadrat de un vizor dreptunghiular, subliniind importanța acestuia. O poveste de fundal invizibilă oferă fotografiei, pe care Umbo a folosit-o pe cartea sa de vizită, a

{27

Elephans Photographicus, în special greutatea ciborgiană: Umbo își pierduse accidental suspinul ochiului stâng, făcând din aparatul de fotografiat înlocuirea sa, o proteză.102 Întărind sentimentul de pierdere, imensa lui arhivă negativă - produsul combinat al ochiului său uman și al camerei - a fost distrusă. în 1943 printr-un raid aerian aliat asupra Berlinului.103

La începutul carierei sale, Umbo, un absolvent al Bauhaus, a realizat un fotomontaj cunoscut sub numele de Der rasende Reporter (Roving, frenetic, reporter de curse, 1926), care de atunci a devenit iconic. A fost folosită în publicitate pentru filmul lui Walter Ruttmann Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (1927) și ca ilustrație de copertă a unei cărți a jurnalistului Egon Erwin Kisch, a cărei față este inclusă ca decupaj.104 Here întâlnim o altă versiune a imaginația ciborgiană, un gigant mecanic. Fața umană a fost îmbunătățită de un ochi de cameră și de urechi de corn de gramofon. Unul dintre picioare, care este făcut din pixuri, are un avion pentru un picior, iar celălalt are o mașină de curse, care permite fiiturii să sară peste munți, orașe și mulțimi.106 Fotomontajul face parte din con-structivist. tendință, dar aparține și unui context mai larg.107 Dintr-o perspectivă media-arheologică, trăsătura sa cea mai semnificativă este combinația sintetică a omului, mașinilor media și mijloacelor de transport, care indică convergența lor într-un singur „organism”. Ochiul camerei aparține unei creaturi hibride, în care elementul uman nu mai este neapărat dominant. Își îndeplinește sarcinile sub riscul unei preluări mecanice, a stăpânirii târâtoare a ciborgianului.

O problemă importantă se referă la relația tuturor acestor fotografii cu contextul în care au fost produse. Evident ele formează o catena de influență, dar cât de mult capătă avânt legăturile dintre ele din vremurile și locurile în care au fost produse sau modificate? Către ce extern transcend astfel de condiții? Care este rolul motivației personale sau al istoriei creatoare lite? Niciuna dintre aceste probleme nu poate fi rezolvată prin resetarea la o explicație cu un singur strat considerată „definitivă”. Răspunsurile ar trebui să atingă mai mulți factori determinanți. Nu va fi niciodată posibil să știm cu siguranță de ce Feininger a ajuns să producă seria sa de „bărbați mascați” la începutul anilor 1950. Seria a reflectat cu siguranță importanța crescândă a protezelor reclinologice care au amplificat capacitățile umane, dar a pus sub semnul întrebării unele dintre atributele considerate tipice „condiției umane”. Interesele lui Feininger ar putea fi asociate cu speculațiile despre „extensiile omului” pe care Marshall McLuhan începea să le dezvolte în aceeași perioadă. Ambele cazuri se potrivesc cu comexturi și mai extinse, dintre care unele indică mai mult înapoi în timp decât limitele exterioare general acceptate ale modernității timpurii.

Concluzie: În tărâmul Capului de Mașină

Pentru tipul de abordare delimitat în acest articol, corpul mașinii compozite a reporterului itineran al lui Umbo oferă o constelație de semne care indică departe de domeniul exclusiv al fotografiei și spre cultura media în general. Asta este

direcția în care ar trebui să se îndrepte arheologii din fotografie. Toposul cyborg s-a inspirat din practicile fotografice, dar nu a rămas nelimitat de sfera lor. Pe măsură ce au apărut alte dispozitive, ele au fuzionat curând și cu corpul uman. Când compozitorul HAH von Ograff a sărbătorit inventarea fonografului lui Edison cu „The Song of Mister Phonograph” (1878), coperta partiturii arăta un om dansator cu cap de fonograf.IoS Omul cu cap de mașină a devenit un om uniform. tradiţie topos mai largă. Internetul conține o serie de imagini cu capete radio, capete de cameră, capete de telefon, capete de televiziune, capete de computer și orice variantă imaginabilă. O reclamă a unei reviste pentru căștile Sony cu anulare a zgomotului arată un bărbat care se sprijină confortabil pe spatele scaunului său, fără a ține seama de două doamne cu capete de megafon care vorbesc pe culoar. Fantoma Limbs a artistei media Lynn Hershman, o serie de fotomontaje cu femei cu monitor și capete de cameră, aparține și ele aici. Exemple similare ar putea fi adăugate la infinit.109

Corpul a fost invadat de proteze care îi monitorizează funcțiile atât extern, cât și extern, de la brățări Fitbit și stimulatoare cardiace până la nanoboți care vor traversa în viitorul (ne)prevăzut rețelele de circulație a sângelui la fel cum a anticipat filmul Fantastic Voyage în 1966. Posibilitățile tehnologice se desfășoară în mod constant, dar ideile care le informează nu sunt întotdeauna noi. Nu există o sincronicitate necesară între imaginația culturală și eforturile minuțioase depuse la laboratoarele de cercetare și la unitățile de inginerie. Corpul a fost legat de sunete mediate, imagini și alte experiențe senzoriale de peste un secol. Acest corp amplificat a fost considerat respingător și pasiv, dar și imaginația l-a transformat într-o mașină de producție și emițător de mesaje - un nod în cadrul unei culturi media care se integrează încet. M-am referit adesea la desenul animat din 1911 al lui Harry Gram Dart „Toți vom fi fericiți atunci” ca la o elaborare discursivă a acestui proces, cu decenii înainte ca analiști precum McLuhan și Jean Baudrillard să urce pe scenă.110

Urmărirea traiectoriilor șefilor mass-media poate părea de prisos pentru cei ale căror interese sunt mai practic și cu picioarele pe pământ, totuși pot fi dezvoltate arheologii mai extinse ale oamenilor legați de mașini atât discursiv, cât și în practică. Subiectul a apărut în timpul revoluției industriale și a câștigat multă actualitate la începutul secolului al XX-lea, având drept corolare mecanizarea completă, cronofotografia, taylorismul și știința muncii. Pentru arheologul mass-media, este captivant să observăm cum mașinile de producție reale au ajuns să fie însoțite de o adevărată paradă de mecanisme imaginare care și-au exagerat în mod deliberat trăsăturile și au dezvăluit aspecte care au fost ținute ascunse în spatele retoricii militare. Acesta nu este locul pentru a explora acest subiect copleșitor de bogat, dar este important să subliniem modul în care practicile fotografice aparent inofensive și autonome au devenit țesute cu acest context mai larg. Cerințele practice pentru suporturi pentru gât și alte suporturi pentru a-i ține nemișcați pe modele care pozează

pentru portrete în studiourile primilor fotografi a dus la fantezii despre scaunele mecanice ale fotografilor ilustrate ca mașini de tortură.111

„Imobilizarea” modelului a căpătat o semnificație disciplinară atunci când fotografia a fost aplicată – după cum a explicat Tagg – practicilor instituționale precum catalogarea

criminali, prostituate și deținuți ai spitalelor mintale.112 Cei care au fost supuși unor astfel de tratamente au aflat că fotografiile neclare versus cele clare au făcut o diferență într-o societate din ce în ce mai pătrunsă de supraveghere. Trebuiau luate măsuri speciale, inclusiv bare de lemn ținute cu forța sub bărbia personajului, pentru a împiedica deținutul să miște capul în timpul expunerii.113 Mașina supremă de reținere a fost scaunul electric, care a fost folosit pentru prima dată la închisoarea Auburn. în Statele Unite în august 189o.114 A avut ca efect imobilizarea definitivă a „șezatorului”. Imaginația culturală nu a rămas inactiv în timp ce nenumărați muncitori din fabrici au fost forțați să petreacă ore lungi executând sarcini repetitive pe liniile de asamblare, iar tehnologia disciplinară a fost aplicată elementelor „aberante” ale societății. Dispozitivele discursive au însoțit practicile mașinice reale din cimitirul al nouăsprezecelea încolo, inclusiv modele pentru „mașina de scăpat”.115

Mașina de reținere a devenit și un element de bază al artei avangardiste de la începutul secolului al XX-lea. A fost punctul de întâlnire al mecanizării industriale, al fanteziilor erotice ale lui Sade, al psihanalizei freudiene, al sistemelor disciplinare, al științei fiziologice, al fanteziilor popular-științifice, al tehnologiei medicale, al religiei, al jocurilor de limbaj, al mașinilor de divertisment și așa mai departe. Artiști precum Marcel Duchamp, Francis Picabia și Max Ernst și scriitori precum Franz Kafka și Raymond Roussel și-au imaginat toți „mașini de licență”.116 Ei au fost generatori de discurs pentru producerea ambiguității și a anxietății. După cum a scris Michel Carrouges, o mașină de licență „succeșează mașina paranoie și mașina care face minuni, formând o nouă alianță între mașinile care doresc și corpul fără organe pentru nașterea unei noi omeniri sau a unui organism glorios.”117 Ca un caz în Ingeniosul dispozitiv de tortură și execuție cu baterii descris de Frank Kafka în nuvela sa „În colonia Penai” (1919) a sculptat semența pe tot corpul condamnatului, umil și-a pierdut mintea.118 În loc să marcheze o pauză, așa ceva. mașinile imaginare s-au inspirat din tradițiile existente care includeau mai degrabă decât excludeau fotografia.

Discuția extinsă din aceste pagini susține un argument de bază: o arheologie a fotografiei, dacă ar fi dezvoltată, ar trebui să fie o arheologie media. În loc să ne ocupăm de fotografia în mod izolat de alte practici media, ar trebui să îmbrățișăm conexiunile pe care le are cu ea la toate nivelurile posibile. Discutarea fotografiilor ca indicatori simptomatici către evoluțiile subiacente ar trebui să facă parte din demersul, dar niciodată separat de contextul – materialul frontal la discursiv – care le-a informat devenirea și în cadrul căruia

ei radiază impulsuri către alte forme media. O arheologie media a fotografiei ar trebui să funcționeze dincolo de istoria ei, inclusiv de proliferarea sa actuală pe internet și de practici recente, cum ar fi folosirea „selfie sticks” pentru a realiza autoportrete cu camerele smartphone. Acest lucru poate părea foarte diferit de a poza cu o cameră țintă de față, dar încă o dată, propunerea unei pauze culturale ar fi prematură, pentru că și selfie-urile realizate prin oglindă cu smartphone-uri sunt obișnuite. O arheologie media a fotografiei ar trebui să reconecteze toate astfel de practici cu orice fel de practici media din cea mai largă perspectivă posibilă.

Note

Comentariile critice ale Emma de Vries (Universitatea Leiden) au contribuit semnificativ la forma finală a acestui studiu.

1. Acest șir de meme se bazează pe o scenă din filmul lui Quentin Tarantino Pulp Fiction (1994).

2. Huhtamo și Parikka, Media Archaeology.

3. O excepție este Zielinski, Deep Time 0/ the Media. Autorul practică un fel de adorare a eroului, având configurat fiecare capitol în jurul unui individ.

4. Glazer, „Un nou tip de istorie?”

5. Newhall și-a clarificat intențiile în prefața la Fotografia sa: A Short Criticai History: „Scopul acestei cărți este

pentru a construi o fundație prin care semnificația fotografiei ca mediu estetic să poată fi înțeleasă mai pe deplin.”

6. Gernsheim, O istorie concisă a fotografiei. Cartea s-a bazat pe Gernsheim, Phe History of Photography.

7. Gernsheim, O istorie concisă a fotografiei,

8. Cuthbert Bede [Edward Bradley] s-a amuzat mult de ideea fotografiei ca „Artă înaltă” în Photographie Pleasures, 24-31.

9. Fontcuberta, Fotografie.

10. Eder, Istoria fotografiei, Stenger, Fhe Istoria fotografiei.

11. Scheurer, Aur Kultur- itnd Mediengeschichte der Fotografie.

12. Mari en, Fotografie. Referințele mele sunt la a treia ediție; a patra ediție este cea mai recentă.

13. Ibid., X.

14. Ibid., XIII, XV.

15. Ibid., 112-13.

16. Jay, cianura și băuturi spirtoase,

17. Strandroth, „Noua” istorie?

18. Ibid.,

19.Ibid.

20. Ibid.,

21. Tagg, Povara reprezentării,

22. Ibid.,

23. Batchen, Burning tvith Desire, 188.

24. Ibid., 188-89.

25. Ibid., 189. Originai subliniere.

26. Henisch și Henisch, experiența fotografică,

27. Vezi și Edwards și Hart, Photographs Objects Histories.

28. În Cyanide and Spirits, Jay își recunoaște datoria față de profesorii săi, dar afirmă că „propriile lor interese sunt semnificativ diferite de ale mele”. Ibid., 260.

29. Pe vremuri exista un site web elaborat care conținea scrierile colectate de Bill Jay, dar din 1 noiembrie 2015, linkul http://www.billjayonphotography.com/ nu mai este, din păcate, activ. Cu toate acestea, o versiune a site-ului web a fost stocată prin intermediul motorului Wayback al Internet Archive și este disponibilă la următorul link: http://web.archive .org/web/20110827123412/http://www .billj ayonphotography.com/bio. html

30. Cianură și băuturi spirtoase, 2.

31. Ibid.

32. Jay, Some Rollicking Bull, 7 ani.

33. Ibid.

34. Ibid., 8.

35. Despre literatura pornografică victoriană, vezi Marcus, Fhe Other Victorians; despre fotografiile pornografice, vezi Nazarieff, Der Akt in der Photographie.

Ç. Ibid., 3-4.

37. Cyanide and Spirits, 39. Riscurile și accidentele pentru sănătate au fost deja discutate, deși pe scurt, de Stenger, History of Photography, 147-48.

38. Stenger, Istoria fotografiei, 218-40, 242-58.

39. Punch, sau Che London Charivari, 4 octombrie 1890, 166.

40. Acesta este un exemplu de implicare tot mai mare a femeilor cu tehnologia la acea vreme, precum și de noile lor libertăți ca flâneuses care hoinăresc în spațiile publice fără escorte masculine. Conceptul flâneuse, omologul iemale al flâneurului, a fost inventat de Friedberg, Windov Shopping, 32-37.

41. Ito, Okabe și Matsuda, Personal, Portable, Pedestrian, 308-9; Huhtamo, „Buzunare din belșug".

42. Detectivii par să aibă prea puțin de-a face cu „camere detective", cel puțin în această etapă incipientă.

43. Vezi Krauss, Die Fotografie in der Karikatur, y6.

44. Collins, Che Story of Kodak. Autorul a scris despre companie în prefață: „Fondul de comerț acumulat în ultimii o sută zece ani este pentru Kodak o marfă valoroasă. Dar recunoscând că istoria sa stă la baza acelei bunăvoințe,

Compania a fost de acord să coopereze cu relatarea acestei istorii." Această carte este un exemplu de povestire istorică părtinitoare pe care arheologia mass-media ar trebui să o contracareze.

45. Coe and Gates, The Snapshot Photograph·, Ford, The Kodak Museum.

46. Jay, Răzorul lui Occam.

47. Ibid., 146-52, 9. AD Coleman este singurul scriitor contemporan despre fotografie la care Jay se referă cu aprobare în cartea sa.

48. Ibid., ti.

49. Ibid., 10.

50. Ibid., 102.

51. Jay, Cyanure and Spirits, 123.

52.Ibid.

53. Giedion, Mechanization Takes Communi, 1969. Un alt punct de referință este Certeau, The Practice 0/ Everyday Life, care

este dedicată „omul de rând. To un erou comun, un personaj omniprezent, care se plimbă în nenumărate mii pe străzi" (v).

54. Corbin, Viața unui necunoscut.

5 5. Henisch și Henisch, Plăcerea pozitivă; Krauss, Die Fotografie in der Karikatur. Vezi și Morgan, Desene animate foto.

56. Huhtamo și Parikka, „An Archaeology of Media Archaeology”.

57. Această secțiune conține material de la Huhtamo, „Cyborg Is a Topos”.

58. Retipărit în Henisch and Henisch, Positive Pleasures, 29. A fost publicat în Punch, or the London Charivari 44 (Aprii 26, 1863): 249.

59. Desenul animat se poate referi la un anumit fotograf sau la un anumit incident, poate de la Londra, dar nu am reușit să-mi dau seama.

60. Nu este clar când acest dictum acum familiar a intrat în discursul tehnocultural. S-ar putea să se fi întâmplat prin Thompson, The Making of the English Working Class, unde este citat la 359П2. Referirea este la McKendrick, „Josiah Wedgwood and Factory Discipline”. McKendrick citează expresia din scrisoarea netipărită a lui Wedgwood către partenerul său de afaceri Thomas Bentley, 9 octombrie 1769 (ibid., 34, 46). Andrew Ure nu l-a menționat pe Wedgwood în (notoriul) clasic The Philosophy of Manufactures.

61. Jennings, Pandemónium, 1660-1886. Vezi și Seltzer, Bodies and Machines·, Rabinbach, The Human Motor·, Mazlich, The Fourth Discontinuity.

62. Ure, The Philosophy of Manufactures, 13-14.

63. Ibid., 15. Ure discută aici realizările lui Richard Arkwright (1732-1792).

64. Thackrah, The Effects of Arts, 82. Thackrah răspundea unei poziții care a precedat publicarea cărții lui Ure. Qtd. în Sale, Rebels Against the Future, 31.

65. Un desen animat celebru îl arată pe fotograf făcând un пap pe acoperiș în timp ce aparatul de fotografiat face treaba pentru el. Gérard Fontallard, „Der Daguerrotypeur” (versiunea germană, ca. 1840), retipărită în Krauss, Die Fotografie in der Karikatur, U·

66. Blanchard, Omnibusul lui George Cruikshank, 32. Cruikshank înfățișează soarele ca pe un personaj pictând un portret al pământului. Textul comentează,

Și pe Lună,

Cine conduce doar mareele, este mai prejos,

Stelele sunt toate uimitoare să vadă Pământul – stând pentru portretul ei – către Soare! (Ibid., 30).

Bede (Placeri fotografice, între 18 și 19) arată cum „Mons. Daguerre își prezintă animalul de companie domnului Bull”, spunând: „Soarele

meu, domnule!” Băiatul are soarele ca cap și trage o cameră minusculă pe roți (seamănă cu un hobbyhorse).

67. Pentru o scurtă biografie și o listă a documentelor care au supraviețuit, vezi Jacques Vaucanson. Vaucanson și-a obținut poziția în industria mătăsii în 1741.

68. „Photographie und Portraitmalerie”, atribuit lui C. Tetzel și Hoenig, despre care Krauss spune că ar fi din 1865, Die Fotografie in der Karikatur, 11. Informația derivă din originalul ediție germană ilustrată a lui Stenger (1938) și pare să

să se bazeze pe o pagină de revistă neidentificată, datată de mână 1865, în Foto-Historama Agfa-Gevaert (vezi Krauss, Die Fotografie in der Karikatur, 91). Un preanunț pentru Berlin Illustrirte Montags-Eeitung (în Kladderadatsch io, nr. 14-15 [Berlin, 29 martie 1857]) menționează o ilustrație comică cu același titlu.

69. Bede, Photographie Pleasures, frontispiciu și coperta jachetei din spate. Atat de proeminent

poziţia subliniază rolul cheie al ilustraţiei.

70. „Photographie Abstraction”, ibicL, placa între 40-41. Legenda glumește: „Când calotipezi ceva ieșit din comun, procesul trebuie să fie însoțit de cea mai delicată manipulare.”

71. Charles Vernier, Les français croques par eux-memes (Paris: Aubert et eie., ca. 1843), nr. 4, repr. în Krauss, Die Fotografie in der Karikatur, 49; Henisch și Henisch, Positive Pleasures, placa color 5-1(3).

72. De exemplu, în diablerie steroviews și imaginarul din jurul peepshow-urilor. Pentru un exemplu ulterior, vezi filmul lui Roberto Rossellini La macchina ammazzacattivi (Mașina care ucide oamenii răi, 1948).

73. Huhtamo, „Dezmontarea motorului zânelor”.

74. O arheologie a Cyclops topos va trebui lăsată pentru altă ocazie. O asociere interesantă cu posibilă semnificație pentru fotografie este tradiția de a compara soarele cu un „monstru cu un singur ochi”. Vezi Sayce, Lhe Principies of Comparative Philology, 360. De asemenea, s-a susținut că mitul grecesc antic al ciclopilor ar fi putut fi inspirat de fosilele Deinotherium giganteum, o creatură înrudită îndepărtat cu elefanții. Craniul său avea o deschidere nazală foarte mare, care ar fi putut fi confundată cu Priza cu un singur ochi. Mayell, „Mitul ciclopului stimulat de fosilele cu un singur ochi?” (Îi mulțumesc Emmei de Vries pentru conducere).

75. Noble, „Colecting Manias”, 482.

76. Monteleone, „Camera Obscura”.

77. Ibid., 119.

78. Aceasta trebuie să se refere la camerele profesionale produse de LF Deardorff & Sons, Inc., produse între 1923 și 1988.

79. Ibid., 125.

80. Ibid., 127.

81. Povestea conține și alte elemente topos. Când Lieberman a început să-și piardă mințile, lentila lui Deardorff „l-a înfruntat ca țeava unei arme” (ibid., 129). Confundând camera de fotografie cu

un pistol este un topos repetat în imaginarul fotografic din secolul al XIX-lea. Beda, printre altele, a desenat un desen animat despre asta; vezi Bede, Photographie Pleasures, placa între 54-55.

82. Clynes și Kline, „Cyborgs and Space”.

83. Vertov, Kino-Eye, 17.

84. Ibid., 14-15.

85. Ibid., 15.

86. Tom Gunning a subliniat acest lucru în numeroase studii.

87. Un celebru autoportret al lui Use Bing (1931) o arată pozând în spatele Leica, astfel încât camera să fie în fața feței, dar ambii ochi sunt vizibili. O reflexie în oglindă o arată pe Bing în profil cu camera ei. Nu mă îndoiesc că Bing a făcut un efort pentru a preveni ca fața ei să fie ascunsă în timp ce și-a subliniat profesia. Sunt cunoscute și alte compoziții din aceeași sesiune.

88. Designul camerei reflex este o reconectare cu tradiția box camera obscura, unde vederea din fața camerei era proiectată pe un „ecran” din sticlă șlefuită. Vizoarele care folosesc o oglindă înclinată pentru a reflecta vederea pe suprafața lor superioară orizontală sunt din punct de vedere tehnic camera obscură.

89. Aceste fotografii ar putea fi definite ca „ocupaționale” precum dagherotipurile cu prețuri ridicate care arată șezătoare cu atributele profesiilor lor.

90. Viața, 27 iunie 1955, 16-17. Vezi și Shalleck, Măști.

91. Andreas Feininger (vârsta de optzeci și cinci) în Loengard, Fotografi de viață. Fotografia lui Feininger este folosită pe coperta.

<yz. Viața, 27 iunie 1955, 16-17.

93. Ibid., 17.

94. Alții înfățișează bărbați purtând o mască de sudor, o cască de scafandru, o mască de prins de baseball, o mască de gaz și un megafon legat de cap. Imaginea femeii cu masca de scafandru poate fi găsită online, dar nu a fost publicată aici. Vedeți „În spatele imaginii”. La sfârșitul vieții, Feininger a crezut că fotografia cu Stock „ar fi trebuit să facă o copertă. Unii oameni în viață au crezut că va fi cea mai bună acoperire vreodată, iar alții au spus: „Este groaznic! Nu o putem avea. Ca de obicei, oamenii greșiți au câștigat.” Feininger în Loengard, Fotografi de viață.

95. „În spatele imaginii”.

96. Despre Internet ca un topos diseminator/generator, vezi Huhtamo, „Obscured by the Cloud”.

97. A se vedea http://photographsrenderedinplaydoh.tumblr.com (accesat 23 noiembrie 2015). Pentru tricou, căutați Feininger la http://www.redbubble.com (design de Juilee Pryor, Australia).

98. „Omagiu Feininger”.

Elephans Photographicus

99. „În spatele imaginii”.

100. „Photographer Behind View Camera Holding a Birdy”, SUA, ca. 1950s, disponibil la http://www.gettyimages.com (accesat la 23 noiembrie 2015).

toi. O sursă o datează în 1948: http://www .kunstp0rtal-bw.de/stgabbhahn4a.html (accesat la 23 noiembrie 2015). Umbo a folosit acest portret în cardul său de afaceri, cu text imprimat parțial peste el. Vezi Molderings, Umbo, 169.

102. Accidentul a avut loc în 1946. Molderings, Umbo, 163.

103. Ibid., 161.

104. A apărut pe coperta versiunii cehe: Kisch, reporter 7.игivy. Cartea a fost publicată pentru prima dată în germană ca Der rasende Reporter (1925).

105. Camera este Ermanox.

106. Vezi planșa 45 în Molderings, Umbo. Reporterul itineran atinge mașina de scris în timp ce se află în mișcare, asociind fotomontajul cu practicile actuale de media mobilă cu smartphone-urile.

107. În Uniunea Sovietică, Wladimir și Georgii Stenberg au produs o versiune interesantă simplificată grafic a fotomontajului lui Umbo pentru afișul promoțional al filmului lui Ruttmann. Doar capul cu aparatul foto și claxonul gramofonului, ceasul, mașina de scris și mâinile au fost păstrate într-o formă simplificată pe fundalul unei clădiri moderniste asemănătoare unui zgârie-nori. Moleturi, Umbo,

108. (New York: G. Schirmer, 1878), reprodus în de Vries, Dank U, 50. Refrenul cântecului a personificat și fonograful: „My name is Mister Phonograph.

și nu sunt atât de bătrân; / Tatăl meu îl cheamă Edison și îmi merit greutatea în aur.”

109. Capul monitorului este un clișeu popular. Ideea unui „tv scobit pentru a fi plasat pe capul cuiva (sau tv-head)” (cu instrucțiuni) a fost postat de Jesse England, http://www.jemof.com/th.html. (linkul web a expirat, din păcate.)

110. Pe coperta lui Huhtamo și Parikka, Media Archaeology.

ni. Vezi Henisch și Henisch, Positive Pleasures, 18-21.

112. Tagg, Phe Burden 0/ Représentation.

113. Jay, Cyanide and Spirits, 107-8.

114. Essig, Edison și scaunul electric,

245-53. Scaunul electric a inspirat artiști precum Andy Warhol și Tom Sachs, care și-au creat propria versiune ca o instalație care, evident, ar funcționa (What Would James Brown Dol·, 1999)· Sachs este cunoscut și pentru operaționalitatea sa. Ghilotina Chanel (Breakfast Nook; 1998).

115. Vezi Farrell, „The Spanking Machine”.

116. Termenul „mașină de licență” (machine célibataire) a fost inventat de Carrouges, Les machines célibataires. Vezi Clair și Szeemann, Le macchine celibi/ Lhe Bachelor Machines.

117. Citat în Clair și Szeemann, Le macchine celibi / The Bachelor Machines, 19.

118. Kafka, „În colonia penală”. Kafka a asemănat dispozitivul cu vibratoarele folosite în spitale. Pentru o arheologie a vibratoarelor, vezi Maines, The Technology of Orgasm.

{33

O oglindă cu aripi

Fotografia și noua eră a comunicațiilor

SIMONE NATALE

În 1853, celebrul scriitor de transă și profet al mișcării spiritiste americane, Andrew Jackson Davis, a comparat comunicarea spirituală cu un fel de canalizare a telegrafiei. Explicând modul în care „telegrafia spirituală” ar putea conecta o mamă de fiul ei, el a menționat o altă tehnologie nouă care s-a răspândit în Statele Unite în deceniul precedent: fotografia. În cuvintele lui Davis, „starea reală a fiului este dagherotipată pe creierul mamei — telegrafată, ca să spunem așa,

sau impresionată, la fel de perfect pe cât poate fi pictat orice obiect pe organul fizic al vederii.”1 În timp ce scria, fotografia. și telegrafia electrică au fost două tehnologii noi de comunicare care au fost în mare parte percepute ca revoluționare. Scriitori, oameni de știință, intelectuali și chiar profeți vizionari precum Davis și-au celebrat impactul și relevanța. Avea mult sens, într-un astfel de moment istoric, să ne referim la cele două mass-media în conjuncție una cu cealaltă, așa cum a făcut el, folosind dagherotipul și telegraful ca metaforă schimbabilă pentru comunicarea spirituală.

Un cimitir și jumătate mai târziu, o mare parte din acel climat cultural s-a pierdut. Istoricii media au explorat cimitirul al nouăsprezecelea ca o epocă în care au apărut noi înțelegeri ale comunicării și au fost stabilite principiile fundamentale ale culturii media de astăzi. la interacțiunile dintre diferite medii, fotografia a rămas un subiect relativ marginal în istoria mass-media, secundar telegrafiei, wireless, înregistrărilor de sunet, filmului, televiziunii și altor medii vizuale. Dimpotrivă, istoricii de artă au subestimat, cel puțin umil foarte recent, extern la care

fotografia a interacționat cu noile medii de comunicare și transport în secolul al XIX-lea.3

Acest capitol își propune să abordeze aceste lacune punând la îndoială locul fotografiei în istoria mai largă a mijloacelor de comunicare din secolul al XIX-lea. Concentrându-mă pe contextul Statelor Unite de la mijlocul secolului al XIX-lea, îmi propun să dezvălui modul în care fotografia a participat la transformarea modului în care a fost concepută, administrată și utilizată comunicarea. În primul rând, arăt că fotografia este legată în mai multe moduri de telegrafie, căi ferate și serviciul poștal, unele dintre tehnologiile și sistemele care au revoluționat comunicarea la mijlocul secolului al XIX-lea.4 În al doilea rând, susțin că apariția fotografiei a fost informată, așa cum a fost telegrafia, printr-un vis de a depăși granițele anterioare ale spațiului și distanței. Fotografia a fost concepută ca un mediu care pune imaginile în mișcare, permițând ca imaginile preluate din realitate să fie purtate, comercializate și transpuse. De fapt, fotografia a fost încă de la început un mijloc de comunicare în sensul strict al termenului. Punând în mișcare imagini preluate din realitate și permițându-le să circule în spațiu, fotografia a fost percepută și folosită ca aparținând unei game de noi tehnologii care transformau însăși funcționarea și condițiile comunicării umane.

Telegraful artei: comunicare mediată în jurul anului 1839

După cum au arătat savanți precum Jeffrey Sconce și John Durham Peters, spiritismul și cercetarea psihică din secolul al XIX-lea au fost extraordinar de receptive față de inovațiile în tehnologia comunicării.5 Prin urmare, nu este surprinzător că relația dintre fotografie și alte mijloace de comunicare a fost uneori recunoscut cu mai multă claritate în scrierile ocultiste și spiritualiste decât în textele produse în alte contexte și domenii.6 Un exemplu potrivit al

acestei dinamici este un articol intitulat „Facts in Spiritual Science”, publicat în 1854 într-o periodică spiritualistă!. Articolul menționează trei cazuri de fenomene spiritualiste înregistrate recent, fiecare având legătură cu comunicările media. Primul caz a avut loc într-un vagon de cale ferată, unde domnișoara Rachel Ellis, medium spiritualist, i s-a adresat în franceză o femeie necunoscută. În ciuda faptului că nu cunoștea limba franceză, mediumul s-a trezit rostind cuvinte în acea limbă, ca și cum ar fi posedat, și conducând o conversație lungă fără să aibă cea mai mică idee despre conținutul ei. Al doilea caz a avut de-a face cu comunicarea mediată a cuvintelor: autoarea povestește cum o femeie a comunicat cu fiica ei decedată la o ședință spirituală, unde un mesaj de dincolo a fost trimis prin rap, precum și prin scrisoare pe care a închis-o într-un sertar. pentru livrarea spiritului fiicei sale decedate.7 În al treilea caz raportat, își face apariția un alt mediu de comunicare nou, dagherotipul. O imagine a fost dată unui medium, care a recunoscut în ea asemănarea unui bărbat pe care îl văzuse în lumea spiritelor. După cum a subliniat raportul, mediumul nu l-a văzut niciodată pe bărbat în persoană, ci doar prin medierea realizată atât prin fotografie, cât și prin comunicarea spirituală.8

Introducerea, în toate cele trei „fapte spirituale” prezentate, a mijloacelor de transport și comunicare, cum ar fi calea ferată, telegraful, poșta și fotografia, nu a fost o coincidență. În deschiderea articolului, autorul i se pare că lucrarea sa este atât despre miracolul comunicării spiritualiste cât și despre noile condiții create de transformările în modul în care au fost schimbate și mediate comunicări. El subliniază în special noutatea izbitoare a modurilor prin care spiritele s-au manifestat. Demonstrațiile identității și existenței spiritelor sunt „de multe ori pe cât de neașteptate, pe atât de singulare și convingătoare”; abia trece o zi fără a aduce „o ilustrație nouă și izbitoare a prezenței și puterii spirituale.”9 El a trăit într-o lume, la urma urmei, în care comunicațiile au călătorit prin canale noi, fără precedent, schimbând în moduri ireparabile percepția distanțelor de timp. si spatiu. Anecdotele pe care le relatează leagă experiența noii forme de manifestare a spiritului cu cea a mijloacelor de comunicare și transport. Călătoria pe calea ferată a fost prilejul de a intra în contact cu lumi îndepărtate, care până de curând fuseseră limitate la tărâmul imaginației; telegrafia și sistemul poștal au construit legături cu cei dragi în spira de separare prin spațiu; iar dagherotipul purta imagini preluate din realitate, permițând ochilor noștri să vadă ceea ce ei anterior nu au putut ajunge.

Deși contextul publicării sale poate părea neobișnuit, articolul ne încurajează să privim toate aceste mass-media împreună, mai degrabă decât izolat. În această secțiune, urmăresc această încurajare pornind de la relațiile dintre fotografie și trei schimbări tehnologice care au revoluționat comunicațiile umane în America secolului al XIX-lea: introducerea telegrafului, dezvoltarea unui sistem național de căi ferate și transformarea schimbului poștal. de la un aparat folosit de

un număr limitat de indivizi la o rețea folosită de mase mari de americani obișnuiți.

Inspirați o coincidență izbitoare de date - prima demonstrație publică de telegrafie a avut loc în 1838, cu doar un an înainte de publicarea invenției lui Daguerre, iar linia telegrafică firet a fost deschisă oficial în 1844 - corelații între recepția culturală a fotografiei și telegraful au fost în mare parte ignorate. Excepții relevante pot fi găsite în eseul lui Geoffrey Batchen și William Uricchio. În timp ce Batchen raportează unele circumstanțe comune istoriei fotografiei și telegrafiei10, Uricchio susține că tehnologiile fotografice au contribuit, la fel ca mijloacele de comunicare, la stimularea unei noi experiențe de timp, spațiu și eveniment, bazată pe împărtășirea „dimensiunilor spațiale și temporale care depășesc pe cele disponibile în mod normal subiecților umani.”11 Așa cum a remarcat Susan S. Williams, din anii 1840 dagherotipul a fost adesea menționat în aceeași suflare cu telegraful ca exemple supreme ale progresului american.12 Publicații populare care au dat relatări despre invențiile majore ale secolului al XIX-lea au poziționat adesea fotografia și telegrafia împreună ca protagoniste ale revoluției tehnologice a secolului al XIX-lea.13 În 1856, de exemplu, Harper's New Monthly Magazine a enumerat printre „cele mai notabile daruri ale Statelor Unite pentru lume”: telegraful electric, arta fotografiei și descoperirea proprietăților eterului sulfuric atunci când este inhalat.4

Electricitatea, pe a cărei putere se baza telegraful și care a fost adesea prezentată în cursul secolului al XIX-lea ca o forță atotputernică, cvasimagică,15 era, de asemenea, legată de funcționarea tehnologiilor fotografice. Într-o istorie timpurie a telegrafului electric, publicată în 1852, autorul a motivat că electricitatea se găsește și „în razele soarelui și pe suprafața plăcilor de dagherotip, delimitând trăsăturile umane.”16 Potrivit lui Batchen, încercarea pentru a transforma electricitatea într-o formă vizuală a unificat simbolic apariția fotografiei și a telegrafiei la mijlocul cimitirului al XIX-lea. În iulie 1838, englezul Edward Davy a primit un brevet pentru un sistem de telegrafie, în care un currem primit a fost trecut printr-o bandă de hârtie în mișcare, înmuiată în iodură de potasiu, lăsând o urmă colorată: „electricitatea a fost astfel transformată într-o imagine lizibilă, un fel de imagine produsă foarte asemănător unei fotografii (în mod automat, ca o reacție chimică la energia primită).”17

Speranțele și temerile care au apărut în legătură cu noile tehnologii ale telegrafiei și fotografiei se suprapuneau adesea. Natura inovatoare a fotografiei a fost uneori subliniată prin amintirea relațiilor sale cu tehnologiile de comunicare și transport: de exemplu, Philadelphia Photographer în 1866 a etichetat fotografia „caile ferate și telegraful artei”, observând că și ea a fost capabilă să „ne ducă la puncte de departe”. .”18 Asociațiile comune dintre dagherotip și telegrafie au vizat și riscurile legate de abuzurile acestor tehnologii. Astfel, într-un articol care și-a exprimat îngrijorarea cu privire la producția de duplicate ale operelor de artă, revista londoneză Athenaeum a

observat că dagherotipul a fost „aproape la fel de activ în falsificarea proprietății [ca și telegraful în falsificarea știrilor”. În această epocă a falsului și a falsului, colecționarul de artă avea nevoie de o atenție constantă și de cunoștințe exacte, „deoarece este nevoie de o inteligență mare pentru a interpreta comunicațiile captivante și fantastice ale telegrafului electric.”19

Un alt punct de contact în dezvoltarea timpurie a telegrafiei și fotografiei se găsește în cunoașterea tehnologiilor fotografice a lui Samuel FB Morse, principalul colaborator al introducerii telegrafului electric în Statele Unite. Morse, care poate să fi fanteziat să inventeze un sistem de fotografie încă din 182120, l-a întâlnit pe Daguerre la Paris în 1839. La această întâlnire, Daguerre și Morse au convenit să-și demonstreze unul altuia minunile invențiilor lor respective. Morse a fost, de asemenea, autorul primei reacții înregistrate la invenția lui Daguerre de către un american, într-o scrisoare în New York Observer din 20 aprilie 1839.21 N-a devenit unul dintre pionierii dagherotipului în Statele Unite, deschizând în asociere un studio de portrete. cu JW Draper la New York în 1840 (fig. 2.1).

Influența căii ferate asupra fotografiei și culturii vizuale a cimitirului a fost discutată de mai mulți autori, în special de istoricul cultural german Wolfgang Schivelbusch. El susține că călătoriile pe calea ferată au stimulat apariția unui nou tip de percepție vizuală: spectacolul peisajului în mișcare a permis pasagerilor din trenuri să experimenteze o formă de „călătorie panoramică”.22 Dar relația dintre calea ferată și fotografie nu s-a limitat la reprezentarea peisajului și a mișcării. Primele două decenii după invenția lui Daguerre au fost

2.1 Maull și Polyblank, Portret 0/ Samuel Morse, 1855-60. Albumen argint imprimat, 31,6 X 26,5 cm.

caracterizat prin îmbunătățiri atât în domeniul fotografiei, cât și al tehnologiilor de transport. În mai multe cazuri, calea ferată și dagherotipul au ajuns să fie aliate strategic. Se spune că, de exemplu, deschiderea căii ferate în orașul belgian Courtrai trebuia să fie salutată printr-o aplicație specială a dagherotipului:

Camera obscura va fi amplasată pe o eminență care comandă pavilionul regal - locomotiva, trenul de vagoane și cea mai mare parte a cortegiului și va fi pusă în funcțiune exact în momentul livrării inaugurarii. vorbire. O descarcare de tun trebuie sa fie semnalul unei imobilitati generale, care sa dureze cele sapte minute necesare pentru a obtine o buna reprezentare a tuturor personajelor prezente. Piața urmează să fie apoi închisă în plumb și depusă sub prima piatră a fundației gării de la Courtrai.23

Atât calea ferată, cât și fotografia „au fost tehnologii noi care s-au împrumutat proiectelor de guvernare a mass-media și de construire a națiunii.”24 În America secolului al XIX-lea, fotografia și calea

ferată au devenit protagoniste simbolice ale cuceririi frontierei occidentale.25 După cum Anne M. Lyden a subliniat, „nicăieri altundeva pe pământ căile ferate și fotografia nu au avansat atât de complet una lângă alta, întărindu-se reciproc.”26 Primul dintre cele patru sondaje ale terenurilor continentale planificate la sfârșitul anilor 1860.

O oglindă cu aripi

2.2 Carleton Watkins, Vedere pe lacul Tahoe, 1877. Imprimare cu albumen argintiu, 40,3 x 52,7 cm.

de Departamentul American de Război, condus de geologul Clarence King și incluzând fotografi profesioniști de calibrul lui Timothy H. O'Sullivan și Carleton Watkins, a fost conceput ca parte a unui program de expansiune economică alături de Sistemul feroviar transcontinental (fig. 2. a).27

Nu numai guvernul federal, ci și companiile de căi ferate au contribuit la legătura dintre fotografie și tren, comandând fotografilor să documenteze atracțiile naturale de-a lungul noilor rute și orașele care răsăriu acolo. Imaginile fotografice au fost văzute ca o oportunitate de a atrage sprijin financiar și de a tenta pasagerii să călătorească către destinațiile acum accesibile cu trenul.28 În plus, calea ferată a fost printre subiectele preferate ale fotografilor de peisaj american din secolul al XIX-lea. Într-un eseu despre reprezentarea artistică a căii ferate, Leo Marx a susținut că reprezentarea căii ferate exprima „un sentiment accentuat al schimbării în sine — ritmul său accelerat și sfera sa potențial atotcuprinzătoare.”29 În acest sens, nu alte mijloace de reprezentare ar putea reprezenta mai bine calea ferată decât noua imagine mecanică a fotografiei.

Apariția fotografiei are, de asemenea, ceva de împărtășit cu creșterea schimburilor poștale care a urmat introducerii poștalei ieftine în secolul al XIX-lea.

America. Deși livrarea corespondenței este mult mai veche decât telegraful, abia la mijlocul secolului nouăsprezece americanii au început să participe la o rețea regulată de comunicații la distanță lungă. În această perioadă, Congresul american, prin reduceri substanțiale ale costurilor poștale, a stimulat „o revoluție a comunicațiilor care a fost la fel de profundă în consecințele ei pentru viața publică americană ca și revoluțiile ulterioare care au ajuns să fie asociate cu telegraful, telefonul, și computerul.”30 Între 1840 și 1860, numărul de scrisori transportate anual de oficiul poștal american a crescut de la aproximativ 27 de milioane la aproximativ 161 de milioane, ducând la apariția unei noi percepții a accesului la serviciile poștale, care a început să fie descrisă ca una dintre condiţiile fundamentale ale vieţii moderne.31

În ciuda unor excepții notabile,32 istoricii fotografiei au ignorat în mare măsură conexiunile dintre fotografia timpurie și serviciile poștale. Totuși, așa cum subliniază pe bună dreptate David M. Henkin,

apariția aproximativ contemporană a portretului dagherotip și a poștalei ieftine este izbitoare.33 După reforma din 1845 a serviciilor poștale americane, costul adăugării unui dagherotip la o scrisoare a fost redus la nimic, iar fotografia. portretele puteau călători gratuit prin Statele Unite. Inventarele cu scrisori moarte ale vremii demonstrează că dagherotipurile și fotografiile ulterioare pe hârtie au devenit un element de bază al schimbului poștal încă de la sfârșitul anilor 1840.

Sem prin poștă, fotografia era, ca și scrisoarea amografă, un mod de reprezentare a persoanelor absente. Relevanța simbolică a trimiterii unui portret rudelor și prietenilor a fost probabil subestimată în examinarea istorică a primirii culturale timpurii a fotografiei. Fotografia a făcut ca imaginea tuturor să poată fi transportată cu ușurință, permițând maselor de americani să se bucure de contactul imaginar cu alții. Circulația portretelor fotografice prin poștă a fost sporită de evenimente precum Războiul Civil și goana aurului din California, care au luat sute de mii de americani departe de casele lor pentru o perioadă lungă de timp. Comunicarea poștală a fost legătura lor principală cu familiile lor deconectate. Fotografia a jucat, de asemenea, un rol în întărirea unor astfel de contacte. De fapt, așa cum a sugerat Henkin, în cazuri precum cel al lui Lowan JH Williams, primirea unei fotografii a unui fiu ar putea fi o formă atât de puternică de contact simbolic încât a ajuns să fie considerată „la fel de bună ca o scurtă vizită.”34

Popularizarea sistemului poștal a avut, de asemenea, un impact puternic asupra afacerilor. Articolele vândute prin corespondență includ materiale fotografice, facilitând astfel difuzarea fotografiei în țară. Așa cum a subliniat o reclamă pentru vânzarea de produse chimice și materiale fotografice, „facilitățile de acces prin poștă, căi ferate și telegraf sunt acum atât de rapide și sigure, încât toți au privilegiul de a face comerț în oraș, la prețurile orașului.” 35 Fotografi profesioniști au folosit poșta pentru a extinde raza de artă și comerț. William Mumler, un fotograf de portrete spiritualist care a oferit clienților săi portrete îmbogățite de prezența unor figuri suprapuse care ar fi fost spirite ale morților, a folosit poșta pentru a ajunge la clienții din comunitățile spiritualiste îndepărtate; aceeași strategie a fost folosită de alți fotografi spiriti.36 Cartele de vizită ale personalităților celebre au fost, de asemenea, comercializate pe post, jucând un rol important în stabilirea unui seminal.

cultura celebrității în secolul al XIX-lea.37 Sistemul poștal a avut, de asemenea, un rol esențial în reunirea rețelelor de amatori disperseți în spațiu. Un exemplu notabil este Postal Photographie Club, fondat de CW Canfield și EL French din Aurora, New York, care a fost conceput pentru a educa amatorii din zonele rurale.38

La mijlocul secolului al XIX-lea, introducerea fotografiei s-a asociat cu o serie de transformări contemporane în comunicații, de la telegraf la calea ferată și sistemul poștal. În ce sens, însă, fotografia a

contestat modalitățile de comunicare? Care a fost locul fotografiei în cultura media în plină dezvoltare a secolului al XIX-lea? După cum arată secțiunea următoare, examinarea eseurilor clasice despre fotografie ale lui Oliver Wendell Holmes ne poate oferi informații cheie pentru a răspunde la aceste întrebări.

Comunicarea imaginii: Fotografia și anihilarea spațiului

În 1861, Oliver Wendell Holmes a publicat al doilea dintre cele trei eseuri ale sale despre fotografie în Atlantic Monthly. După ce a discutat despre caracterul inovator al fotografiei, Holmes și-a invitat cititorii într-o „scurtă călătorie stereografică, — descriind, nu din locuri, ci din fotografiile cu ele pe care le avem în propria noastră colecție.”39 De la Cascada Niagara la Broadway, de la Marea Moartă. spre piramide, cititorul a fost purtat într-o călătorie imaginară în jurul lumii prin intermediul fotografiei stereoscopice. Reamintind o altă narațiune comună a timpului său, anihilarea spațiului realizată de tehnologiile de transport, cum ar fi calea ferată și vaporul cu aburi, și de noile medii de comunicații electrice, precum telegraful, Holmes a încadrat fotografia într-o lume în care granițele tradiționale ale distanței erau. devenind din ce în ce mai depășit - și cataloage mari de locuri și locații îndepărtate au fost puse la dispoziția spectatorului de către o industrie stereografică în plină dezvoltare.

În pofida fascinației unei astfel de călătorii imaginare cu stereoscopul, cel mai des citat dintre eseurile lui Holmes despre fotografie nu este cel care descrie „călătoria fotografică”, ci primul, publicat în Atlantic Monthly în 1859, în care el a numit fotografia „cel oglindă cu memorie.”4°Această metaforă este de obicei invocată ca dovadă a capacității fotografiei de a înșela rime, memorând pe suprafața plăcilor o viziune care ar apărea doar momentan pe o oglindă. Totuși, se acordă o atenție deosebită faptului că în acest eseu Holmes a subliniat puterea fotografiei de a învinge nu doar timpul, ci și spațiul. La câteva pagini după referința sa la „oglinda cu memorie”, Holmes a descris fotografia stereoscopică ca „o monedă universală a acestor bancnote sau promite să plătească în substanță solidă, pe care soarele le-a gravat pentru marea bancă a naturii.”41 O fotografie, potrivit lui Holmes, se află în relație cu referentul ei, în același mod în care bancnotele se raportează la valoarea monetară înscrisă pe ele. Interpretările acestui argument au fost diverse. Alan Trachtenberg a considerat că acest lucru se referă la statutul incert al banilor și la reprezentări, în America antebelică.42 Nancy M. West, pe de altă parte.

parte, a susținut că Holmes îl intenționează la statutul de producție capitalistă.43 În concordanță cu autori precum Martha Sandweiss și Miles Orvell, subliniez o altă interpretare: ceea ce bancnotele și fotografiile aveau în comun era capacitatea lor de a transforma materia ca note de hârtie. care erau uşor schimbate şi mutate.44

Scopul principal al banilor este să circule în interiorul pieței, să devină o formă universală de schimb care poate fi transportată și

transferată cu ușurință.45 Asemenea bancnotelor, fotografiile le-au permis privitorilor să facă să circule imagini. În acest sens, fotografia are în comun cu noile medii de comunicare că a depășit barierele existente ale distanței. „Făcând ca o foaie de hârtie să reflecte imaginile ca o oglindă și să le țină ca o imagine”,46 după cum a spus Holmes, fotografia a transformat realitatea într-o marfă ușor de manevrat care putea fi transportată, comercializată și trimisă în locații îndepărtate. . În timp ce gravurile și alte forme de suport grafic au pus imaginile în circulație cu mult înainte de inventarea fotografiei, o nouă industrie a reproducerilor de fotografii a îmbunătățit puternic acest proces, aducând spectatorii în contact cu imagini care au fost preluate din realitate în site-uri nenumărate din întreaga lume.

În eseul lui Holmes, ideea că imaginile sunt mărfuri cu propria lor valoare comercială este centrală. Fotografia stereoscopică, căreia ii este dedicat eseul, a fost una dintre primele forme de fotografie care a fost produsă și comercializată ca marfă industrială.47 Conceput inițial ca un dispozitiv optic pentru a ilustra o teorie asupra vederii, stereoscopul a fost transformat într-un distracție larg popular. în anii 1850, când a fost aplicat fotografiei pentru a da un efect tridimensional. Industria stereografică, de la mijlocul secolului al XIX-lea până în anii 1930, a publicat între trei și șase milioane de imagini diferite; fotografiile stereoscopice pot fi astfel considerate primul mediu vizual de masă.48 Stereoscopul a devenit modul vizual dominant în care au fost rememorate sau imaginate imagini ale locurilor și călătoriilor îndepărtate. Circulația imaginilor care reproduc cele mai faimoase obiective ale lumii, transformate în spectacol de către fotograf, puteau fi acum achiziționate și vizionate de victorieni în confortul caselor lor (fig. 2_з). , prin care proiecțiile fotografice ale locațiilor îndepărtate au fost puse la dispoziția unui public larg din întreaga lume.

Relația dintre fotografie și circulația mărfurilor a fost exprimată într-un articol din revista Littell's Living Age în 1854. Amhorul menționează cu entuziasm posibilele aplicații ale fotografiei pentru a ajuta vânzătorii ambulanți să-și promoveze mărfurile: în loc să călătorească pe o piață deschisă . pentru a cumpăra bunuri, vânzătorul ar putea acum să aducă o imagine a acelor bunuri la propria casă.'0 Un context în care capacitatea de a circula a fotografiei devine deosebit de evidentă este bijuteriile fotografice. Medaliașe și alte obiecte care încorporau fotografii au fost extrem de comune în timpul secolului al XIX-lea. În acest context, fotografia a fost transformată prin includerea sa ca parte a corpului purtătorului. Așa cum notează Geoffrey Batchen într-un eseu dedicat fotografiei vernaculare, „aceasta este o fotografie pusă literalmente în mișcare, împărtășind faldurile, volumele și mișcările purtătorului.”1 Un alt exemplu important de includere a fotografiei într-o marfă comercială largă. circulația este cea opt

O oglindă cu aripi

2.3 Frații Langenheim (Frederick și William Langenheim), Cascada Niagara, Summer View, Suspension Bridge și Falls in the Distance, aproximativ 1856. Sticlă, 6,5 x 6 cm.

mii de cărți ilustrate produse de Ogden's Tobacco Company și distribuite cu pachete de țigări, care promiteau să ofere o „panoramă a lumii în general.”52

Schimbul de daguerréotipuri și alte imagini de fotografie în sistemul poștal în ascensiune al Americii secolului al XIX-lea, discutat la sfârșitul secțiunii precedente, susține și această interpretare a comparației lui Holmes între fotografie și bancnote. Henkin a documentat că fotografiile și banii erau printre cele mai populare articole de schimb poștal la mijlocul cimitirului al XIX-lea.53 Acest lucru este ușor de explicat prin amintirea faptului că ambele articole puteau fi atașate în mod convenabil unei scrisori, permițând o formă de plată sau economică. sprijin la distanță într-un caz, o legătură vizuală între persoane îndepărtate în celălalt.

După cum arată aceste exemple, mobilitatea imaginilor și a altor elemente de fotografie a fost încorporată în caracterul material al fotografiei.54 Ca obiect material, fotografiile sunt capabile să circule și să provoace distanțe ale spațiului. Jennifer Roberts a susținut recent că, înainte de telegraf, portabilitatea și comunicabilitatea erau sinonime, în timp ce după introducere, cuvintele au devenit mai rapide, iar imaginile au fost literalmente „lăsate în urmă – materialitatea lor obscenată și vizualitatea specifică cristalizate prin recalcitrarea la traducerea electronică”. 55 Totuși, după cum notează în mod adecvat Roberts, imaterialitatea transmisiei telegrafiei a făcut, de asemenea, materialitatea configurațiilor vizuale mai viabilă, adăugând un nou accent asupra modului în care fotografiile și alte opere de artă au fost mutate și transportate în spațiu. Materialitatea fotografiilor, de fapt, a fost responsabilă pentru legarea lor de limitările spațiului, precum și pentru capacitatea lor de a depăși astfel de limitări, deplasându-se în Statele Unite și în lume.56 Același lucru este valabil și pentru containerele în care au fost plasate și la diferitele suporturi care au alcătuit materialitatea lor: o istorie a mobilității fotografiei este și o istorie a cutiilor, albumelor, ramelor și suporturilor pentru fotografii.57

APARIȚIA COMUNICĂRILOR MODERNE

44}

De la prima experiență cu această nouă tehnologie, instantaneitatea transmisiei a fost vestită ca principala realizare a telegrafiei electrice8. În schimb, fotografia timpurie a fost un proces îndelungat, unul care putea necesita secunde sau chiar minute de expunere pentru ca o imagine să fie realizată. . Cu toate acestea, rapiditatea cu care fotografiile puteau fi realizate și dezvoltate a fost uimitoare în comparație cu apariția și desenul. Commentatore a subliniat că fotografia a creat în doar câteva secunde ceva care a necesitat unui artist desăvârșit câteva zile de muncă – o rapiditate de execuție care nu poate fi egalată de niciun alt mediu pentru producerea de imagini.59 „Rapiditatea minunată a acțiunii fotografiei” a fost salutată ca una dintre calitățile care au maximizat impactul fotografiei în domeniul științei, industriei și artei.6° În plus, făcând posibilă vizualizarea a două locuri în același timp, fotografia a creat, de asemenea, iluzia sincronicității și a prezenței fără trup, două efecte care au

caracterizat și impactul comunicațiilor electrice.61 Posibilitatea prezenței electronice și a fotografiilor a permis stabilirea de legături de comunicare care, așa cum a susținut John Durham Peters, au fost conceptualizate ca conexiuni de empatie cu alții îndepărtați.62 În fața, istoricii de fotografie au subliniat frecvent modul în care portretele fotografice au contribuit la stabilirea de legături emoționale între oamenii separați în spațiu; recent, savanții din mass-media interesați de istoria emoțiilor au arătat că ceva similar a modelat și recepția timpurie a telegrafiei electrice.63

Provocarea fotografiei față de limitele spațiului și distanței în secolul al XIX-lea este în continuare atestată de aplicarea sa imediată la travei. Călătoriile și turismul au făcut parte din argumentele în favoarea nu numai a căii ferate, ci și a fotografiei.64 Visul de a călători către cele mai îndepărtate și exotice destinații din lume cu ajutorul fotografiei sau al cardului stereoscopic a fost evocat de mulți comentatori ai vremii. . Un articol din Photographie Journal, de exemplu, sugera că fotografia „ne aduce în cea mai ieftină și mai portabilă formă, nu doar poza, ci și modelul, într-o formă tangibilă, dintre toate cele care există în diferitele țări ale globului. .... Lângă focul nostru avem avantajul de a le examina, fără a fi expuși oboselii, privațiunilor și riscurilor artistului îndrăzneț și întreprinzător care, pentru satisfacția și instruirea noastră, a străbătut pământurile și mările.”6' Joan Schwartz subliniază, în același timp că calea ferată și vaporul cu aburi au făcut lumea mai accesibilă la nivel fizic, tehnologiile fotografice au făcut-o mai accesibilă vizual: „fotografia a devenit un surogat pentru călătorie într-un moment în care călătoria era principala cale. la cunoaşterea lumii.”66

Relevanța practică și simbolică a circulației, schimbului și călătoriei în acceptarea și utilizarea practică a fotografiei sugerează că fotografia a contribuit în secolul al XIX-lea nu doar la o schimbare a tehnicilor de reprezentare, ci și la dezvoltarea mai largă a formelor noi de mediatizare. comunicare care a caracterizat epoca comunicațiilor electrice. Făcând imaginea ușor transportabilă sau, cu alte cuvinte, transformând bancnotele reale imo, fotografia cere un loc în acea anihilare a granițelor anterioare ale spațiului care este

de obicei legat de dezvoltarea telegrafiei, a căilor ferate și a serviciilor poștale moderne în America secolului al XIX-lea. Era comunicării moderne, ale cărei începuturi sunt adesea identificate de istoricii mass-media odată cu apariția telegrafiei electrice, a fost și era fotografiei. Pentru a parafraza cuvintele lui Holmes, noul mediu de fotografie nu era doar o oglindă cu memorie, ci și, și poate mai ales, o oglindă cu aripi.

Note

O versiune mai scurtă și mult diferită a acestui text a fost publicată anterior ca Simone Natale, „Fotografie și mijloace de comunicare în secolul al XIX-lea”, History of Photography 36, nr. 3 (2012): 451-56.

1. Davis, The Present Age, 194.

2. Vezi, printre multe altele, Gitelman, Scripts, Grooves, and Writing Machines·, Otis, Networking·, Kittler, Discourse Networks·, Flichy, Dynamics of Modern Communication·, Marvin, When Old Technologies Were New.

3. Acest decalaj a început recent să fie abordat de un corp din ce în ce mai mare de literatură care abordează fotografia în relație cu istoria altor media. Vezi în special Taws, „When I Was a Telegrapher"; Roberts, Pransporting Visions·, Hill și Schwartz, Getting the Pitture.

4. Deși s-ar putea argumenta că calea ferată a fost mai degrabă o tehnologie de transport decât de comunicație, este important de menționat că termenii „comunicare" și „transport" erau practic sinonimi în secolul al XIX-lea. Istoria căii ferate este inseparabilă de istoria telecomunicațiilor: telegrafia, de exemplu, a jucat un rol esențial în organizarea și funcționarea rețelelor feroviare; de asemenea, tipul de sistem poștal ieftin și rapid care a apărut în prima jumătate a secolului al XIX-lea ar fi fost de neconceput fără calea ferată. Vezi, în acest sens, Czitrom, Media and the American Mind.

5. Sconce, Haunted Media·, Peters, Vorbind în aer.

6. Istoria credințelor oculte și a cercetării psihice – un domeniu deschis din punct de vedere constituțional către conexiuni și influențe extraordinare – invită frecvent asociații

între evenimentele istorice și fenomenele care sunt de obicei considerate distincte. Acesta este cu siguranță cazul asocierii dintre fotografie și alte medii; a se vedea, de asemenea, examinarea mea a legăturilor strânse dintre razele X și telegrafia fără fir în cercetarea psihică la sfârșitul secolului al XIX-lea: Natale, „A Cosmology of Invisible Fluids".

7. Rapurile spirituale prin care se realiza comunicarea spiritelor erau de obicei comparate cu schimburile de telegrafie ale primilor spiritiști.

8. Brittan, „Facts in Spiritual Science".

9. Ibid., 7.

10. Batchen, „Electricity Made Visible".

11. Uricchio, „Ways of Seeing", 123. Pentru alte încercări mai recente de a lega fotografia și telegrafia, vezi Taws, „When I Was a Telegrapher"; Roberts, Pransporting Visions.

12. Williams, „Dagherotipul inconstant", 166.

13. Vezi, de exemplu, Iles,Flame, Electricity, Laxton, „Electric Telegraphs", 9.

14. „Masa editorului", 411.

15. Morus, Copiii lui Frankenstein.

16. Jones, Schiță istorică, v.

17. Batchen, „Electricity Made Visible”, 36.

18. Citat în Lyden, Railroad Vision, 4.

19. „Bârfa noastră săptămânală”, 312.

20. Batchen, „Electricity Made Visible”, 37.

Este important de menționat că Morse a fost, pe lângă faptul că a fost un inventator de dispozitive electrice, un pictor foarte celebru; în cariera sa, traiectorii de comunicare și media vizuală converg cu o claritate deosebită.

21. Trachtenberg, Citirea fotografiilor americane, 15.

22. Schivelbusch, Călătoria pe calea ferată.

23. „Dagherotipul”.

24. Foster, „Capturing and Losing”, 141.

25. Leonardi, Il paesaggio americano.

26. Lyden, Railroad Vision, xii.

27. Trachtenberg, Citirea fotografiilor americane, 123-24.

28. Lyden, Railroad Vision, 4.

29. Marx, „The Railroad-in-the-Landscape”, 185.

30. Ioan, Spreading the News, vii.

31. Henкіп, Epoca poștală, 2.

32. De exemplu, Alison Morrison-Low a discutat despre modul în care comunicarea dintre pionierii fotografiei Henry Fox Talbot și David Brewster a fost facilitată de îmbunătățirile aduse sistemului poștal britanic. Morrison-Low, „Brewster”. Vezi și Smith, Disciples 0/ Light.

33. Henkin, The Postal Age, y. Vezi și capitolul 3 al acestei cărți.

34. Henkin, The Postal Age, p. a.

35. Seely, „Către fotografi și dagherotipiști”.

36. Vezi Natale, Supernatural Entertainments, 135-68.

37. Browne, „Privindu-se la Darwin”; Di Bello, „Elizabeth Thompson”.

38. Greenough, „Of Charming Glens”, 271-72.

39. Holmes, „Sun-Painting”.

40. Holmes, „The Stéréoscope and Stereograph”, 738.

41. Ibid., 747.

42. Trachtenberg, Citirea fotografiilor americane, 19.

43. West, „Fantezie, fotografie și piață”.

44. Sandweiss, Fotografia în America din secolul al XIX-lea, 42-43; Orvell, Lucrul Adevărat.

45. Despre relația dintre bani și reprezentarea artistică, vezi Shell, Art and Money.

46. Holmes, „The Stéréoscope and Stereograph”, 738.

47. McCauley, Industrial Madness·, Plunkett, „Selling Stereoscopy”.

48. Babbitts, „Stereografii”, 129.

49. Străin, „Corpi exotice”, 76.

50. „Ocupat cu fotografii.”

51. Batchen, Each Wild Idea, 66.

y. Străin, „Corpurile exotice”, 76.

53. Henkin, The Postal Age, y.

54. Edwards și Hart, Fotografii, obiecte, istorii.

55. Roberts, Transporting Visions, 6.

56. Edwards, „Ființe materiale”.

57. Vezi Edwards și Hart, „Mixed Box”. Capacitatea fotografiei de a învinge timpul se bazează și pe materialitatea sa. Vezi în acest sens studiul lui Nicholas Yablon despre capsulele timpurii de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Yablon, „Posing for Posterity”.

58. Morus, „Sistemul nervos”.

59. Munro, „The Optical Stranger”, 172-73.

60. „Rapiditate minunată”.

61. Schwartz, „Înregistrările adevărului simplu”, 21-22. Despre conceptul de prezență electronică și dezcorporare, vezi Sconce, Haunted Media.

62. Peters, Vorbind în aer.

63. Acest lucru a devenit deosebit de evident atunci când legătura de telegrafie sa întrerupt și mesajele nu au fost livrate. Malin, „Transmisii eșuate”.

64. A se vedea, printre alții, Schwartz și Ryan, Picturing Place·, Hoelscher, „The Photographie Construction”.

65. Claudet, „Fotografie”, 266.

66. Schwartz, „Înregistrări ale adevărului simplu”, 14.

Dagherotipul călător

Fotografia timpurie și sistemul poștal din SUA

DAVID M. HENKIN

Deși este mai bine amintit pentru alte lucruri, Samuel E B. Morse ocupă un loc proeminent în relatările standard despre începuturile fotografiei în Statele Unite. Un campion timpuriu și un practicant al noii arte și individul căruia i-a fost creditat în general tehnicile de fotografiere pentru cititorii și publicul american, Morse a călcat în cariera sa mai largă pe linia dintre artă și știință pe care fotografia ar fi deplasat și deranjat. Topografia cu relații speciale Morses a început în 1839, în timpul unei vizite extinse la Paris, unde călătorise în speranța de a vinde drepturi de brevet asupra telegrafului său electromagnetic, tehnologia cu care numele său avea să fie legat pentru totdeauna. În timp ce își expunea noua invenție la Académie des Sciences, el a aflat despre experimentul lui Louis Jacques Mandé Daguerre, care prezenta la Académie în aceeași perioadă. Morse s-a interesat intens de opera lui Daguerre, pe care o considera un rival formidabil pentru interesul public și patronajul statului, și a aranjat o întâlnire privată. După ce a examinat mostre de daguerréotipuri sub o lupă, Morse a confirmat verosimilitatea lor minunată și detaliată.

Răspunsul entuziast al lui Mors la demonstrația lui Daguerre i-a liniștit sau poate i-a redirecționat impulsurile competitive inițiale și l-a transformat într-un promotor avid. Fotografia l-a atras pe Morse pentru o varietate de motive importante, inclusiv faptul că el însuși a experimentat fără succes la începutul deceniului ideea de a capta imprimarea luminii într-o cameră obscura. După cum sugerează Sarah Catherine Gillespie într-o disertație recentă, Morse s-a identificat cu Daguerre în parte pentru că artistul și inventatorul american era în acord cu afinitatea (și nu pur și simplu rivalitatea) dintre fotografia dagherotip și telegrafia electromagnetică. Morse, cel

fiul unui geograf eminent, a văzut instantaneu utilitatea invenției lui Daguerre pentru a îmbunătăți călătoria în fotoliu - permițând vizitatorilor unei diorame, de exemplu, să întrezărească imagini fără precedent ale unor locuri îndepărtate. Fotografiile ar putea, în acest sens, să depășească distanța. Morse s-ar putea să fi fost, de asemenea, impresionat, la fel ca câțiva observatori contemporani, de modul în care ambele invenții au valorificat forțele naturale – lumina și fulgerul, așa cum a observat un celebram din 1858 al celor doi inventatori – pentru a produce inscripții.1

Privind retrospectiv, este mai probabil să observăm diferențele puternice dintre aceste două tehnologii epocale din secolul al XIX-lea. Fotografia a revoluționat cultura vizuală și cultura tiparului, părând că recalibra relația dintre lumea vizibilă și reprezentarea ei bidimensională pe hârtie. Telegrafia, pe de altă parte, a revoluționat cultura comunicațiilor, părând că anihilează distanța dintre vorbitori și receptorii mesajelor și prin decuplarea fenomenului comunicării la distanță lungă de fenomenul transportului pe distanțe lungi. Morses Telegraph System, în plus, a izolat componenta verbală a comunicării și a inaugurat un nou regim de comunicații în care imaginile de tipul pe care le producea Daguerre vor fi lăsate în urmă, forțate să călătorească, așa cum ne amintește Jennifer Roberts, în ritmul mai lent al animalelor, nave şi vagoane de cale ferată.2

Dar, deși telegrafia a produs o ruptură conceptuală majoră în istoria mass-mediei americane, și mai ales în istoria transmisiei de știri, ea nu a transformat imediat și în totalitate modul în care majoritatea oamenilor care trăiesc în Statele Unite au comunicat efectiv între ei – sau felul în care au experimentat distanța în relațiile lor sociale. Telegraful electromagnetic, pe care Morse nu a reușit niciodată să-l convingă pe guvernul federal să-l adopte ca mijloc național de telecomunicații, a rămas prea scump pentru schimbul regulat de mesaje private. Dar, pe măsură ce schimbul telegrafic a devenit provincia specială a ziarelor și a comercianților, americanii obișnuiți au început să exploateze noi oportunități de a conduce relații la distanță prin operațiunile unei rețele mult mai vechi: oficiul poștal din SUA, care își modifica radical și își reducea scara ratelor exacte. în același timp în care companiile private întindeau fire telegrafice în toată țara. În aceiași ani, desigur, dagherotipurile și alte imagini fotografice aveau să prolifereze spectaculos în Statele Unite, iar sistemul postai, mai degrabă decât telegraful, a facilitat această proliferare. Poștale ieftine au încadrat, de asemenea, noi modele și așteptări cu privire la modul în care ar putea fi utilizate aparatele foto și fotografia, în special așteptarea ca portretele personale să se poată deplasa cu ușurință pe distanțe mari.

Deși rapoartele lui Morse și alții despre nașterea fotografiei au generat interes și curiozitate în Statele Unite, observatorilor americani (sau oricui altcineva) nu le-a fost în întregime clar cum invenția lui Daguerre ar putea fi aplicată productiv sau profitabil. Daguerre însuși își imaginase că aparatul foto va fi cel mai potrivit pentru a înfățișa scene și peisaje de natură moartă. Morse, care lucrase ca portretist, și-a declarat interesul față de capacitatea camerei de a capta expresiile faciale umane, dar aceasta era o perspectivă idiosincratică în 1839. Din mai multe motive,

portretele personale păreau o utilizare deosebit de improbabilă și nepromițătoare a camerei. Daguerréotipurile au necesitat perioade de expunere lungi (cel puțin cinci minute în primii ani ai camerei) care au cerut subiecților vii un calm extraordinar și chinuitor. Artistii dagherotip își poziționau adesea subiectele pe tetiere de fier, iar multe portrete timpurii arată bărbați și femei într-un disconfort evident. Se presupune că astfel de circumstanțe au interferat cu capacitatea camerei de a capta expresii faciale naturale sau individuale, dar chiar dacă un dagherotipist a reușit să înregistreze o asemănare exactă, rezultatul nu ar putea flata clientul. Versimilittide, așa cum au înțeles rapid pionierii fotografiei, nu a fost neapărat un avantaj în portretul uman.

Cu toate acestea, portretele dagherotip au devenit imediat și extrem de populare în Statele Unite. Până în 1850, luarea unei piețe a feței cuiva a fost, fără îndoială, aplicarea predominantă a invenției lui Daguerre și utilizarea socială primară asociată cu tehnologia fotografiei. O majoritate covârșitoare a dagherotipurilor luate la nivel național la mijlocul secolului au fost portrete ale unor familii individuale sau (în mod obișnuit). Practica portretului dagherotip a alimentat răspândirea fotografiei în general în Statele Unite, în special la o mână de mari bărbați americani, dincolo de orice se întâmpla în Europa la vremea respectivă. Aproximativ două mii de dagherotipişti practicau în Statele Unite într-un deceniu de la introducerea artei. O sută de studiouri diferite funcționau doar în New York City. Începând cu 1853, New York deținea mai multe studiouri de dagherotip decât toată Anglia. Dagherotipiştii americani au produs, de asemenea, volume prodigioase de imagini — trei milioane pe an, conform unei estimări din 1853.3

De ce portretul dagherotip a luat amploare atât de dramatic în Statele Unite, rămâne o întrebare complexă și interesantă. O parte din atracție poate fi văzută în utilizările principale pe care americanii le-au dat dagherotipului în anii 1840 și 1850 - și semnificațiile pe care le-au atribuit portretelor lor. Alan Trachtenberg a delimitat două moduri principale de portretizare fotografică din această perioadă. Portretele „emulatoare”, cum ar fi cele realizate în galeria lui Mathew Brady, „Illustrions Americane”, au folosit aparatul de fotografiat să producă modele lizibile de virine imprimate pe fețele unor bărbați distinși. În medii mai diverse, private, consumatorii americani au prețuit și dagherotipuri „memoriale”, care au înghețat imaginea persoanei iubite în timp, promițând un anumit tip de protecție psihică și simbolică împotriva ravagiilor îmbătrânirii, uitării și morții. Portretele emulatoare, subliniază Trachtenberg, au fost expuse și publicate; cele memoriale erau de obicei păstrate ca suveniruri. Dar multe daghereotipuri ale ambelor soiuri au circulat și de-a lungul patitei de conexiune interpersonală. Moftul popular de a distribui asemănări cu fotografii ca carte de vizită a înflorit mai ales în anii 1860, cu mult după ce dagherotipul a fost înlocuit de tehnicile de fotografiere care produceau copii fără limită dintr-un singur negativ - și după introducerea unui proces de lentilă muhi care ar putea genera un serie ieftină de imagini în ipostaze ușor diferite și din unghiuri diferite.

După cum a demonstrat Nell Painter în articolul ei din Sojourner Truth, distribuirea și vânzarea unor astfel de carduri

a echivalat cu o formă de autopublicare a fotografiilor. Dar chiar și în epoca dagherotipului, când un studio vizor producea imagini unice, portretul memorial comandat era destinat să circule. Frecvent, americanilor li se făceau poze pentru a le trimite undeva la distanță prin poștă.4

Încă din primii ani, portretele dagherotip au devenit un element de bază al schimbului poștal. Dagherotipurile (și mai târziu alte fotografii) s-au găsit în cantități mari în inventarele cu scrisori moarte pe care ziarele le-au făcut publicitate și le-au descris cu bucurie voyeuristică. Mii de fotografii nelivrate au întâlnit această soartă în fiecare an, de regulă, adăpostind cea mai mare parte a ceea ce a fost clasificat în categoria „scrisoare valoroase”. Majoritatea portretelor fotografice au ajuns la destinație și sunt menționate frecvent în corespondența americanilor din toate clasele de-a lungul deceniilor de mijloc ale secolului al XIX-lea.5

Atractia postării de portrete dagherotip în anii 1840 a fost larg și puternic. Dagherotipurile erau noutăți, iar consumatorii lor erau în mare parte rezidenții și vizitatorii pumnului de ciduri mari în care arta a înflorit. Pentru mulți americani care trăiesc în zonele rurale, contactul direct cu o fotografie a unui prieten sau a unei rude venea adesea prin poștă. Un portret închis a transformat, de asemenea, caracterul comunicării epistolare, oferind o nouă componentă vizuală unui mediu care s-a bazat pe expresia literară, caligrafie, păr sau alte amintiri de metonimie pentru a conecta corespondențele separate fizic. Mult mai convingător decât acele alte metonime, fotografia a evocat posibilități de comuniune fizică. Cu alte cuvinte, dagherotipurile păreau să îndeplinească aspirația retorică de lungă durată și promisiunea scrisorilor scrise de mână pentru a încarna prietenii și familia absenți. După ce a primit prin poștă „asemănarea” fiilor săi, lowanJ. H. Williams a mers atât de departe încât a pronunțat „la fel de bun ca un scurt visir”. Sabrina Swain din Ohio, în timp ce îi scria soțului ei că regretă că a fost de acord cu călătoria lui în California, s-a liniștit când a primit fotografia lui. „Cred că n-am văzut niciodată altceva decât viața arăta mai naturală”, i-a spus ea într-o scrisoare din 1849 și a relatat răspunsul copilului său: „I-am arătat lui Little Cub și, spre uimirea și plăcerea mea, părea să-l recunoască. Ea și-a pus degetul pe el, și-a ridicat privirea la mine și a râs, și-a pus fața în jos pe a ta și l-a sărutat de câteva ori la rând. De fiecare dată când vine în suspinul ei, va plânge după ea.” Proiectată ca fiica ei, înlocuirea de către Swain a dagherotipului cu soțul se citește ca un amestec echivoc de satisfacție și frustrare și, astfel, reprezintă modele mai largi de răspuns la corespondența la distanță lungă care a postat și fetișizat photographe broughr imo relief.6

Pretenția portretelor fotografice de a reprezenta corpurile corespunzatoare absente a fost sporită înainte de 1851 prin faptul că

dagherotipul nu era un negativ reproductibil mecanic, ci mai degrabă o imagine unică a unui anumit moment al timpului. Fotografiile postate erau, prin urmare, mai degrabă ca niște scrisori olograf semnate și ca documente amorsate decât ar deveni mai târziu odată ce fața înregistrată pe film ar putea fi duplicată fără sfârșit și difuzată în mod promiscuu. Portretele dagherotip ar putea fi citite mai convingător ca gesturi personale de comunicare, „tăcerea spune cuvinte.

Dagherotipul călător

de dragoste pentru mine pe care ceilalți nu o înțeleg", a scris Mary Wingate despre dagherotipul soțului ei trimis prin poștă din California, „și când mă uit la el, fac un pas înainte în imaginație până la momentul în care vă voi vedea propriul sine drag nu printr-un pahar. " (sublinierea în original).7 Imaginea unică de dagherotip a fost atât o întărire corporală, precum șuvițele de păr care erau adesea închise în litere, cât și o epistolă intimă în sine.8

Portretele fotografice erau instrumente deosebit de apreciate pentru menținerea contactului poștal în timpul goanei aurului din California, când un număr mare de americani (împreună cu căutători de aur din părți ale lumii nedeservite de oficiul poștal american) și-au părăsit casele pentru ceea ce sperau sau insistau că este. o scurtă perioadă de timp, așteptându-se în interim să mențină o oarecare prezență simbolică în acele case. În astfel de împrejurări, respectivul a apelat la portretele dagherotip pentru a afirma continuitatea și contiguitatea în timpul a ceea ce sperau să fie o separare temporară. Dagherotipul a înflorit ca un comerț în California, în special în San Francisco, unde studiourile de portrete se întindeau pe străzile centrale de lângă Portsmouth Square. o astfel de profesie profitabilă. Patruzeci și nouă de oameni erau neobișnuit de pasionați să posteze și să primească dagherotipuri și sărbătoreau norocul de a trăi într-o epocă în care această tehnică nouă de reprezentare vizuală le era disponibilă. „Mulțumesc inventatorului care îți aduce imaginația în prezent cu mine", i-a scris Jonathan Locke soției sale în 1850.10 Corespondentul de pe ambele părți ale Sierras a exprimat poetic despre semnificația acestor fotografii în miniatură – „asemănări", așa cum sunt cel mai frecvent. le-a numit – și a elaborat fantezii în jurul spectrului prezenței pe care l-au evocat daguerréotipurile. „Îmi pare rău doar că nu originalul trebuie să plece și asemănarea să rămână", i-a scris un miner logodnicei sale într-o misivă însoțitoare. Ea a primit portretul cu „bucurie neașteptată", observând că iubitul ei absent „n-ar fi putut trimite nimic în afară de tine, asta ar fi fost pe jumătate atât de acceptabil". Un alt patruzeci și nouă și-a informat soția că se uită la asemănarea ei „în general când mă culc și când mă trezesc. . . . Îmi place mult să te privesc."11

Goana după aur a fost interesată nu doar de suveniruri emblematice sau ajutoare vizuale erotice. Ei doreau, de asemenea, să urmărească schimbările și evoluțiile în aspectul fizic al celor dragi pe care altfel nu le-ar putea vedea. Acest lucru a fost deosebit de important în cazul copiilor foarte mici. Mary Wingate i-a trimis prin poștă un dagherotip al fiicei lor lui Benjamin, dar l-a avertizat că camera nu poate surprinde „sclipirea ticăloasă din ochiul ei" când juca. Asemenea declinări suplimentare apăreau frecvent în scrisoarea care venea auzind portrete. Expeditorul și-a cerut adesea scuze pentru sobrietatea

imaginii sau a insistat că nu a reușit să-i facă dreptate șefului. Răspunzând la comentariile critice ale surorii sale, Franklin Buck și-a apărat portretul, dar a considerat de cuviință să adauge că „prietenii mei spun că pare mai vechi decât originalul. Sarah spune că s-a purtat mai multă grijă.” Scrisoarea unui alt frate transmitea aprecierea pozitivă a prietenilor săi cu privire la portretul pe care l-a anexat, dar a asigurat-o pe sora lui că este capabil de mai bine: „Am fost foarte dispus să trimit unul luat cu pălăria mea, care este albă și face cu adevărat un contrast frumos în fotografia. Stili I

va rezerva aceasta si o puteti vedea intr-una din aceste zile.” Încă un nou venit în San Francisco a amânat portretul. „Ți-aș trimite Daguerretipul meu prin această scrisoare dacă aș fi în stare bună”, i-a explicat el surorii sale, „dar sunt foarte sărac în carne”. El a asigurat-o că, totuși, se îngrășa rapid și că „de îndată ce voi arăta decent, îl voi trimite și când o voi face vreau să-mi trimiți pe al tău.”12 Dagherotipurile au facilitat un anumit tip de discurs despre vicisitudinile lui. greutatea și coafura (un corespondent a prezis că asemănarea lui va provoca critici tonsoriale din partea mamei sale — „Mamă dragă, aici este scump să vizitezi frizerul”, a reproșat el preventiv).13 Dar chiar și atunci când dagherotipurile nu erau închise, patruzeci și nouă de oameni. au folosit postarea pentru a-și menține la curent respectivul cu privire la schimbările de aspect. Tânărul Henry Perry, scriind părinților săi din Connecticut dintr-o oprire la mijlocul călătoriei în Rio de Janeiro în 1849, a asigurat-o pe mama sa că acum cântărește 140 de kilograme și jumătate, „Ibs mai mult decât am cântărit cu o zi înainte de a pleca din New York. ”4

Călătorii în California nu erau americani tipici, dar, în calitate de adoptatori de prim rang al dispozitivului de comunicații care era dagherotipul postat, ei au făcut public și au dramatizat modele și evoluții mai largi în relațiile sociale americane care au asistat la răspândirea fotografiei în Statele Unite. Una dintre acele evoluții cruciale, adesea trecute cu vederea în mijlocul narațiunii familiare despre creșterea industrială, achiziția teritorială și mobilitatea demografică, a fost răspândirea corespondenței poștale în sine. Deși Statele Unite au transmis corespondență încă de la începutul republicii, înainte de anii 1840 sistemul poștal a servit în primul rând pentru a difuza știri și a facilita comerțul. Prin menținerea ratelor de poștă a scrisorilor ridicate pentru a subvenționa circulația ieftină a ziarelor, Legea poștale din 1792 a limitat efectiv schimbul poștal de scrisori la ocazii speciale, abogaților corespunzători și comercianților, pentru care amploarea financiară a tranzacțiilor la distanță lungă și a remiterilor - riscurile ar putea absorbi cu ușurință costul poștalei scrisorilor. Pentru majoritatea oamenilor care locuiesc în Statele Unite ale Americii, taxele poștale de scrisori erau prea mari pentru a permite schimburi regulate, în special distanțe semnificative aerose - deoarece taxele poștale de scrisori erau evaluate pe baza numărului de foi și a milelor parcurse. Între 1816 și 1845, de exemplu, taxele poștale pentru o scrisoare dintr-o singură coală care călătoreau mai mult de patru sute de mile (să zicem între Albany și Pittsburgh) ar fi de 25 de cenți, sau între un sfert și o

treime din salariul zilnic mediu al unui non-farm laboren O călătorie mai lungă ar costa 35 de cenți. O pagină suplimentară ar dubla rata. Taxele poștale pentru o scrisoare scurtă din New York City către Troia în 1843 erau cu peste 50 la sută mai mari decât prețul expedierii unui baril de făină pe aceeași rută.”5

Cu toate acestea, începând cu 1845, Congresul a adoptat o reformă majoră care a redus radical costurile de trimitere a unei scrisori și a redefinit misiunea serviciului de corespondență. Susținând că creșterea volumului de corespondență ar crește veniturile generale într-un sistem ale cărui costuri majore au fost fixe și sperând să prevină concurența potențială a firmelor de livrare private, reformatorii americani de poștă au adoptat modelul penny post-ului lui Rowland Hill, introdus în 1839 în Marea Britanie. , cu accent pe corespondența de masă. Pentru a încuraja participarea populară, lettere ar fi acum taxat pe baza greutății,

mai degrabă decât pe foaie, la o rată redusă radical de 5 cenți pe jumătate de uncie pentru o distanță de până la trei sute de mile și 10 cenți pe jumătate de uncie pentru distanțe mai mari. Șase ani mai târziu, Actul Poștal din 1851 a stabilit tariful de bază la doar 5 cenți pentru orice scrisoare de jumătate de uncie care călătorește până la trei mii de mile în Statele Unite, eliminând efectiv distanța ca factor determinant al costului. Legea din 1851 a introdus, de asemenea, o reducere de 40% pentru taxele poștale plătite în avans, permițând scrisorilor de jumătate de uncie să călătorească practic în toată țara pentru 3 cenți.

Așa cum a fost cazul în Great Brhain, poștale mai ieftine nu au îndeplinit în totalitate și instantaneu predicțiile îndrăznețe ale reformatorilor.16 Cu toate acestea, este clar că uniformitatea, plata anticipată și accesibilitatea au provocat o creștere majoră a volumului de corespondență în circulația poștală. În primul deceniu care a urmat actului din 1845, numărul de scrisori trimise prin poștă în Statele Unite s-a mai mult decât triplat, ajungând la 132 de milioane în 1855. Această cifră nu a reprezentat neapărat nașterea bruscă a unei națiuni pasionate de corespondență. Scrisoarea scrisorilor a rămas o activitate disproporționat urbană într-o societate predominant rurală, iar corespondența comercială a reprezentat, fără îndoială, cea mai mare parte a volumului total. Mai mult decât atât, o parte din creștere ar fi putut proveni din schimbarea patronajului de la companiile expres private către postul guvernamental.17 Cu toate acestea, reducerea ratelor la mai puțin de un sfert (în multe cazuri) din ceea ce fuseseră a avut un material major și efect simbolic asupra practicii scrisului de litere.

Istoricii au ignorat în mare măsură legătura istorică dintre fotografie și poștă, dar apariția aproximativ contemporană a portretului dagherotip și a poștalei ieftine este foarte sugestivă. La cele mai practice niveluri, dagherotipul nu ar fi călătorit atât de ușor sub vechiul regim poștal. Înainte de 1845, anexarea unei imagini ar fi dublat prețul deja descurajator al corespondenței personale. După prima

reformă, costul adăugării unei imagini de fotografie la o scrisoare a fost redus în multe cazuri la nimic, cu excepția, bineînțeles, a evenimentului puțin probabil că a împins greutatea scrisorii peste pragul de o uncie. Deoarece multe dintre cele corespunzătoare au căutat să încapsuleze dagherotipuri, costul poștal ar putea crește, desigur, odată cu greutatea carcasei sau a frantei.18 Dar, în principiu, imaginea fotografiei în sine ar putea călători gratuit în Statele Unite, un punct care a devenit deosebit de clar de către întreaga lume, când portretele au început să apară pe hârtie. Și chiar și atunci când plăcile și carcasele s-au adăugat la costul expedierii unui dagherotip, distanța nu a făcut-o. Aceste considerații simple au sporit atractivitatea portretului dagherotip și au ajutat la explicarea interesului americanilor pentru ceea ce ar putea părea, retrospectiv, o aplicare improbabilă a tehnologiei fotografiei. Trachtenberg are cu siguranță dreptate să sublinieze valoarea pe care Americane o atribuie dagherotipului ca bastion împotriva capriciilor istoriei personale și a ravagiilor din timpul. Dar a fost, de asemenea, cazul că patronii noii arte au fost atrași de portrete pentru capacitatea lor de a traversa diviziuni spațiale mari. O asemănare călătorie, așa cum au înțeles dagherotipiştii fenomenal de succes ai goanei aurului, era apreciată pentru aripile sale și nu doar pentru durabilitate.

Dacă noile tarife poștale au sporit atractivitatea dagherotipurilor, disponibilitatea unor asemănări mecanice ieftine a adăugat un stimulent pentru a corespunde, cel puțin pentru cei care

orașe locuite sau vizitate. Fotografia a introdus o dimensiune vizuală convingătoare în actul de auto-reprezentare postai. „Îți voi trimite asemănarea mea", i-a scris Aaron Stevens din comitatul Cedar, lowa, fratelui său din Minnesota, în timpul războiului civil din SUA. „Nu este una foarte bună, dar apoi vezi cum arăt oarecum. Aș vrea să-mi trimiți pe ale tale."19 În schema mai amplă a unei revoluții poștale de la mijlocul secolului care a măturat 54 } numeroase țări de pe ambele maluri ale Oceanului Atlantic, posibilitatea de a trimite fotografii a fost cu siguranță un factor relativ minor. În Marea Britanie, de exemplu, introducerea poștalei ieftine și proliferarea corespondenței au precedat achiziționarea pe scară largă a portretelor dagherotip. Stili, pentru mulți americani, fotografiile erau o caracteristică centrală și o opțiune preferată a mediului de postai transformat. În timp ce în Marea Britanie a avut loc cea mai mare parte a corespondenței poștale în urma reformelor, așa cum au anticipat reformatorii, pe distanțe scurte (în mare parte în Londra), susținătorii reformei poștale din Statele Unite au legat în mod explicit argumentele pentru poștă ieftină de națiunea dispersată geografic și populație permanent mobilă. Reformatorii au insistat că demografia excepțională a Americii face ca argumentele pentru reducerea ratelor și uniformitatea să fie deosebit de urgente. În altă parte, membrii aceleiași familii „trăiesc și mor la gospodăria natală, sau la câteva mile de locul în care s-au născut", a susținut New Englander în 1843. „Americanul, pe de altă parte, este născut pentru migrație. ", iar familiile se împrăștie în mod obișnuit „la sute de kilometri distanță". Pe măsură ce membrii gospodăriilor din Noua Anglie s-au mutat în Illinois, Wisconsin și lowa, evanghelica! revista a continuat să-și imagineze că nenumărate impulsuri pentru comunicare la distanță

ar apărea inevitabil în „inimile care se încălzesc față de rudele lor de aici”.

Există profesorul ale cărui încercări ar fi uşurate, iar inima lui s-ar bucura, dacă ar putea comunica liber prin scrisoare cu cei care i-au fost cândva instructori sau însoţitori de studiu. Există slujitorul Evangheliei, misionarul de acasă, la a cărui muncă de abnegație comunicarea liberă cu prietenii, frații și ajutoarele de departe, este de cel mai mare moment. Există tânărul, expus la ispite puternice, pe care o corespondență liberă și frecventă cu mama sa, sau surorile sale, sau cu un alt prieten încă mai drag sperantelor lui, l-ar putea împiedica să cadă. Există soția sau mama îngrijorată, care vede că sănătatea cuiva drag din familie începe să se deterioreze și care ar dori să obțină un cuvânt de la bătrânul medic de familie. Există plantatori de orașe și sate noi, care pun bazele civile, ecleziastice și literare, cărora le-ar plăcea uneori să obțină un răspuns scurt la o întrebare scurtă de la judecător, „scutierul, ministrul, profesorul de școală sau diaconul”. pe care i-au cunoscut în vechiul Connecticut sau în vechiul stat Bay. Dar cum, în acea nouă țară, pot strânge jumătate de dolar pentru a plăti taxa poștală la o singură întrebare?20

În timp ce urmau conducerea Marii Britanii, Statele Unite au intrat în noua eră poștală cu un set distinctiv de așteptări cu privire la modul în care poșta ar putea funcționa ca mijloc de masă.

Dagherotipul călător

{55

Portretele fotografice se încadrează confortabil și convenabil în această concepție a corespondenței poștale ca mediu pentru conducerea și realizarea relațiilor la distanță. Acest lucru a fost deosebit de evident în cazul familiei. Odată cu apariția taxelor poștale ieftine, scrisoarea personală le-a oferit celor mai mulți americani atât un vehicul, cât și un model pentru un fel de intimitate familială continuă care nu depindea de prezența fizică – chiar dacă scrisoarea personală a invocat în mod repetat și formulat această prezență ca ideal.21 Prin trimițând daguerréotipuri prietenilor și familiei absenți, mideentury corespunzător a căutat să negocieze distanțele mari care defineau frecvent o relație poștală. Imaginile fotografice dintr-o scrisoare au subliniat mobilitatea persoanelor și au încurajat fantezia transportului instantaneu care era esențial pentru atragerea corespondenței (chiar și atunci când livrarea a fost neregulată, incertă sau cu întârziere). În acest proces, dagherotipurile călătoritoare au afirmat un proiect epistolar mai larg și au tematizat o cultură în creștere a telecomunicațiilor.

Deși nu este remarcată în mod obișnuit de oamenii de știință în fotografie sau comunicare, convergența istorică a corespondenței poștale și a portretului dagherotip ca tendințe explozive în America de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea subliniază o legătură critică și iluminatoare între aceste două fenomene. La nivelul cel mai fundamental, sistemul poștal din SUA a creat și cimentat, încă de la înființare, legăturile comerciale la distanță lungă și difuzarea largă a informațiilor cu autoritate care s-au dovedit indispensabile pentru viabilitatea fotografiei ca profesie la mijlocul secolului al XIX-

lea. . Dar abia în anii 1840 a fost folosită și celebrată postarea de mase de americani în scopurile sociale de bază pe care acum le asociem (adesea cu nostalgie) cu poșta de melc. Astfel, în timp ce infrastructura poștală mai veche a susținut dezvoltarea comercială a tehnicilor și practicilor fotografice, o schimbare istorică mult mai specifică în politica poștală a încurajat răspândirea portretului fotografic.

Proeminența portretelor dagherotip în inventarele poștale în timpul anilor 1840 nu a fost preordonată, dar a fost o dezvoltare reciproc formativă și iluminatoare în istoria postului și a fotografiei ca media modernă. Contrar presupunerii multor istorici care se bazează pe surse epistolare, corespondența poștală nu a fost niciodată doar despre schimbul de manuscrise olografe, auzirea unor schimburi verbale elocvente de sentimente intime. De la începutul participării în masă la actul de schimb de scrisori, o astfel de comunicare a implicat atât imagini, cât și text. Și de la începuturile participării în masă la ritualul schimbului de portrete de fotografii, astfel de portrete au fost mijloace de comunicare, nu doar mijloace de reprezentare sau reproducere.

Încadrate în medalion sau legate în albume, așa cum apar adesea în cataloage — și în imaginația istorică — dagherotipurile posedă o aură de singurătate care îngreunează aprecierea faptelor lor mobile și comunicative. Dar, așa cum demonstrează Jennifer Roberts în studiul său recent despre transportul imaginilor canonice în America timpurie, chiar și operele de artă grele și solide au purtat urme și au spus povești despre propriile vieți complexe de călătorie. Chies americani la mijlocul anului au fost construiti pentru a călători, pentru a circula și pentru a comunica.

APARIȚIA COMUNICĂRILOR MODERNE

Note

5<5}

1. Gillespie, „Samuel F. B. Morse și dagherotipul."

2. Peters, Speaking in the Air, Roberts, Fransporting Visions.

3. Lippert, „Consuming Identities"; Taft, Fotografia și scena americană, 63.

4. Trachtenberg, Reading American Photographs, 21-33; Pictor, Sojoumer Prnth, 185—99.

5. Vezi, pentru numeroase exemple, Henkin, Postal Age, 191П38.

6. Folmar, „Fis State 0/ Wonders", 80; Sabrina Swain către William Swain, 15 aprilie 1849, în Holliday, Phe World Rnshed In, 80.

7. Mary Wingate către Benjamin Wingate, I aprilie 1853, Corespondență Wingate, Bancroft Mss.

8. Pentru exemple de expediere prin poștă a șuvițelor de păr, vezi Henkin, Postal Age, 191П42.

9. Lippert, „Consuming Identities”; Palmquist și Kailbourn, Pioneer Photographers 0/ the Far West·, Fardon, San Francisco Album, 11-24. Pentru exemple de schimb poștal de portrete dagherotip în timpul primilor ani ai goanei aurului, vezi Henkin, Postal Age, 208П24.

10. Jonathan F. Locke către soția sa, în Benemann, A Yearin Mud and Gold, 158.

11. Christman, One Man's Gold, 244, 250. La fel ca în cazul corespondenței în general, dagherotipurile postate le-ar putea părea pe destinatarii lor ca semne de absență la fel de mult ca prezență. În cazul particular al goanei aurului, cu cât cineva stătea mai mult în California, cu atât mai ușor putea fi redus, în mintea corespondentului său, la o reprezentare picturală. Mary Wingate i-a subliniat acest aspect soțului ei, invocând perspectiva tinerei lor fiice, care a întrebat-o pe mama ei dacă tatăl ei absent are picioare. „O idee nouă părea să o surprindă că dragul ei tată era un bărbat, nu o poză.” Câteva luni mai târziu, Mary a reiterat îngrijorarea. „Ella vorbește foarte mult despre tatăl ei și despre propriul ei tată, dar are câteva îndoieli dacă el este un bărbat adevărat sau o imagine.” Maria

Wingate lui Benjamin, 1 noiembrie 1852, 16 iunie 1853.

12. Mary Wingate către Benjamin, 10 iulie 1853; Buek, A Yankee Frader, 131. John McCracken către sora sa Lottie în Benemann, Anul 0/ Mud and Gold, 215; Paschal Mack către „Dear Sister”, 13 decembrie 1852, Bancroft [CB 547:61].

13. John McCracken citat în Benemann, Year 0/ Mud and Gold, 215.

14. Henry Perry părinților săi, 18 aprilie 1849, Henry Perry Letters, Biblioteca Newberry Ms. Franklin Buck îi detaliază, de asemenea, greutatea surorii sale: Buck, A Yankee Frader, 131.

15. Henkin, Epoca Poștală, 15-41; Pred, Urban Growth, 82.

16. Pentru o contabilitate detaliată a scăderii imediate a veniturilor poștale după prima reducere (și insistența Departamentului Poștal că reformele nu au fost în principal de vină), a se vedea raportul din 1846 al directorului general de poștă Cave Johnson, tipărit în Niles' Registrul Național, 19 decembrie 1846, 246.

17. Henkin, Epoca Poștală; Pred, Urban Growth, 224-25; Zboray, un popor fictiv,

112; John, „Reformarea infrastructurii informaționale pentru era industrială”, 70.

18. Unii corespondenți au ales, de asemenea, să plătească taxe mai mari companiilor expres atunci când transmit portrete dagherotip. Un raport de ziar a menționat că un dagherotip care costa cincizeci de cenți în New York în 1855 ar costa de două ori mai mult să fie trimis prin poștă la San Francisco. „The Pacific Express Company —Its Freight

Charges”, New York Daily Rimes, 15 noiembrie 1855, p. 4. Sunt îndatorat lui Amy Lippert pentru această citare.

19. Stevens fratelui său, 2 august 1858, în Carroll, War Letters, 44.

20. „The Post-Office System, as an Element of Modern Civilization”, New Englander 1 (1843): 22-23.

21. Henkin, Epoca Poștală, cap. 5.

22. Roberts, Fransporting Visions; vezi mai ales capitolul despre James Audubon, 69-115.

Telegraful trecutului

Nadar și vremea fotografiei

RICHARD TAWS

Discuând despre orașul său adoptiv, Paris, unde a trăit din 1830 până la moartea sa în 1837, scriitorul german Ludwig Borne l-a descris drept „telegraful trecutului, microscopul prezentului și telescopul viitorului.”1 Analogia tehnologică Bornes. este în același timp familiar și discordant. Orașul ca microscop are sens ca un descriptor viu pentru o lume care se obișnuiește cu noile forme de realism spectaculos, chiar dacă microscopia în sine nu era o tehnică specifică cimitirului al nouăsprezecelea. Telescope-town funcționează, de asemenea, puterile predictive ale unui mediu urban care a stimulat inovația științifică, precum și noutățile în artă și modă, aliniindu-se cu așteptările noastre despre telos-ul orientat spre viitor al orașului modern. Dar „telegraful trecutului”? De ce ar privi telegrafia înapoi și ce fel de trecut ar putea comunica?

În timp ce celelalte două dispozitive funcționează în mod clar prin mijloace vizuale, telegrafia rezonează pentru noi ca o tehnologie bazată pe o întorsătură de la reprezentare, un marker al deplasării lumii moderne către o prezență evazivă, imaterială, virtuală.2 Dar telegraful pe care Borne îl avea în vedere avea, de fapt, un caracter vădit vizual. Aluzie nu a fost la telegrafia electrică, ci la Sistemul optic Chappe, care a funcționat în Franța din 1794 umil 185 5.3 Longevitatea telegrafului Chappe – dezvoltat de Claude Chappe și frații săi în timpul terorii revoluționare și stili currem după Revoluția din 1830 – însemna că era, probabil, capabil să ofere o metaforă mai convingătoare pentru gândirea istorică decât cezura tehnologică și socială sugerată de telegrafia electrică. Sistemul lui Chappe, folosit aproape exclusiv pentru semnale militare, implica un releu de „arme” metalice asemănătoare unei mori de vânt, amplasate deasupra turnurilor și clădirilor prominem (fig. 4.1).4 La Paris, unde telegraful era o prezență familiară la orizont, acestea includ în diferite puncte Luvru, Saim-Sulpice, Saim-Eustache,

4.1 „Télégraphe de Chappe”, secțiune transversală a aparatului, de la Louis Figuier, Les merveilles de la science, ou description -populaire des inventions modernes (Paris: Furne, Jouvet, 1868).

și Saint-Pierre de Montmartre. Brațele telegrafului au fost manipulate de un operator pentru a forma o serie de forme discrete, fiecare codificată cu cuvinte sau fraze. Un operator de la următoarea stație a văzut semnalele printr-un telescop, le-a reprodus și le-a transmis pe linie. Mesajele au fost transcrise și decodificate la destinația lor finală. Asociat irevocabil cu Revoluția și Imperiul – într-adevăr, promis în primii ani ca fiind deosebit de revoluționar ca caracter – acest sistem a avut un succes remarcabil, răspândindu-se pe peste cinci mii de kilometri în Franța/

Deși, în anii 1830, telegrafia părea din ce în ce mai mult un instrument al unui stat represiv, metrópolisul, prin asocierea cu telegraful, figurează în linia elegantă a lui Bòrne ca un loc în care fantoma Revoluției din 1789 ar putea apărea în chip contemporan. Timpul telegrafiei nu numai că s-a extins, dar a cerut, după cum a sugerat Borne, o socoteală cu trecutul. Mai mult decât atât, noile posibilități temporale oferite de „telegraful solar”, așa cum l-a numit Richard Cobb – o incorectă din punct de vedere tehnic, dar intuitiv

descrierea fotografiei – nu au fost toate asociate cu noua viteză de comunicare pe care a adus-o, ci cu perspective mai ample asupra relației dintre tehnologie, politică și istoria mass-media.6 Acest eseu se referă la viața de apoi a opticii.

telegrafie, nu pentru a urmări o istorie tehnică liniară caracterizată de modele de evoluție și decădere, ruptură și regres, ci pentru a sugera că problemele de timp și vizualitate con-

a continuat să reflecte subiectul telegrafiei în Franța după anii 1850, oferind un mijloc de conceptualizare a semnificației diverselor mijloace de comunicare. Pe măsură ce secolul a progresat, apariția unor noi proceduri cu capacitatea de a evoca timp istoric – mai ales

fotografia, în diferitele ei forme – nu a dus la o scădere a metaforelor de telegrafie: mai degrabă, le-a dat o lumină nouă. Telegrafia și fotografia, ambele promise

transcend timpul și spațiul, s-au împletit în momente cruciale din istoria lor și în cariera unuia dintre cei mai de seamă practicanți ai fotografiei și cronicari cei mai aluzivi, Gaspard-Félix Tournachon, mai cunoscut sub numele de Nadar. Un fotomontaj tineresc de la mijlocul anilor 1850 îl arată pe Nadar sub forma telegrafului, imagine a cărei producție a coincis cu înlocuirea semnelor Chappe cu transmisii electrice, făcând un mediu în declin central în posibilitățile estetice și istorice ale unuia nou (fig. 4.2)/ După cum vom vedea, Nadar urma să revină la acest motiv la sfârșitul carierei sale, deși până atunci era filtrat și prin amintirea dispozitivelor de telegrafie care urmaseră invenția lui Chappe.

Sic tranzit!

4.2 Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), Fotomontajul lui Félix Nadar, 1855-60. Hârtie imprimată cu sare, 19,8 x 13,9 cm. Muzeul J. Paul Getty, Los Angeles.

La Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du xixe siècle (1875), scriitorul și fotograful Maxime Du Camp a oferit o anatomie meticuloasă a unei instituții pariziene: biroul central de comunicare de pe rue de Grenelle-Saint- Germain.8 În acest „palat al electricității", aparatele de telegraf Morse și Hughes zburau la toate orele, creând un zgomot constant și repetitiv. Cu toate acestea, modernitatea feroce a spațiului și contemporaneitatea operațiunilor sale au existat în urma unui traseu de artefae tehnologice învechite și arhive de corespondență în curs de deznodare. De asemenea, clădirea, construită având în vedere o formă anterioară, preelectrică de comunicare – telegraful Chappe – a accentuat prezența tulburătoare a celor depășiți. Telegrafia optică, în lectura lui Du Camp, bântuia viitorul comunicării telegrafiei, iar urmele hardware-ului și administrației sale erau încă vizibile la biroul central, unde promisiunea utopică a încarnării inițiale a telegrafiei a rămas în anii 1870 ca reproș la formularea sa actuală. După cum a scris el,

Această veche cetate a telegrafiei este dezbrăcată de splendoarea ei; ea involuntar ne duce cu gandul la acele castele medievale pe care puneam aripi si care au devenit milis. Am scos aparatele Chappe care făceau semn către cei patru cardinali

puncte; am luat telescoapele care cercetau orizontul;... iar în oficiul poștal, unde au ajuns toate știrile din Franța și din lume, am stivuit cartoane, registre vechi, grămezi de hârtie; Șoarecii se plimbă în pace, păianjenii își învârt pânzele nestrânși: Sic tranzit! Cabina centrală a devenit mansardă.9

 Atât despre marșul înainte inexorabil al tehnologiei. În schimb, încercări de progres

a reconfigurat prezentul ca un Ev Mediu modernizat, împovărat de un amestec de hârtii putrede. Împotriva acestei imagini a decăderii, Du Camp a prezentat o descriere detaliată a organizării fizice, tehnologice și sociale a biroului, subliniind munca frenetică și prost remunerată care avea loc acolo. Noile tehnologii de transmitere au produs efecte fiziologice și psihologice dăunătoare asupra oamenilor care le-au operat, care, a răspuns Du Camp, au renunțat în mare măsură să vorbească între ei și acum conversau doar în cod ca „mașinile inteligente" care îi înconjurau. La centrala biroului, „Nu este o secundă de odihnă, toți nervii sunt supraexcitați; diversitatea știrilor care urmează necruțător duce la mai multă oboseală: chestiuni de familie, intrigi bancare, operațiuni comerciale, știri politice, scrisori codificate, engleză, franceză, italiană, spaniolă, olandeză, germană, sosesc una după alta, ca ticăitul un ceas, regulat și neobosit în același sfert de oră. La aceasta trebuie să adăugăm zgomotul

continuu al dispozitivelor, zgomotul nervos, staccato . . . care subminează cea mai viguroasă dintre naturi.”10

Poate pentru a scăpa de această cacofonie infernală, Du Camp s-a retras în adâncurile inferioare ale biroului, în tărâmul șoarecilor și păianjenilor. Dacă camera de transmisie era dominată de un timp de andocare accelerat, disciplinant, aici timpul s-a întors înapoi, dar nu mai puțin a fost configurat de dinamica puterii consacrate. Aici au venit știri care nu erau destinate „oamenilor mici ca tine și mine” — moartea împăraților și a regilor, revoluții, abdicări, tratate de pace, declarații de război, asasinate, căsătorii regale și nașteri princiare - informații despre lume- evenimente istorice care au necesitat o mediere extinsă înainte de a putea fi dezlănțuită unui public nebănuitor.11 Această arhivă a adăpostit informații secrete iminsine întreprinderii de telegrafie încă de la sistematizarea acesteia în anii 1790, extrem de sensibile la vremea ei, dar acum de interes pur istoric. Și aici, într-o cămăruță de la parter, departe de cerul deschis și fără nori necesar înaintașilor aerieni pentru care a fost construită clădirea, pândeau patru mașini care timp de cinci ani în anii 1860 promiteau să trimită imagini în timp și spațiu, dar care, până la momentul anchetei Du Camps, începuseră deja alunecarea din cauza deteriorării și neglijenței.

Apariții

Aceste mașini erau pantelegrafe, invenția unui preot italian, Giovanni Caselli, înregistrată în 1861 și adusă serviciului imo officiai în 1863.12 „Toată lumea știe”, scria Du Camp, „că acest dispozitiv, care este electrochimic, se reproduce în facsimil.

tot ceea ce se poate desena pe hârtie: un portret desenat cu stiloul, supus influenței mașinii de la Lyon, va fi fotografiat, ca să spunem așa, de aparatul de la Paris.”13 În timp ce semaforul aerian al lui Chappe opera prin mijloace vizuale. și a dat naștere, la rândul său, la o serie de imagini vizuale care documentau aspectul său incongru pe acoperișurile și turnurile bisericilor din întreaga Franță, funcționarea pantelegrafului nu depindea de un operator care discernează un semn vizual și îl transmite la următorul avanpost.4 Mai degrabă, a oferit, pentru prima dată, capacitatea miraculoasă de a trimite imagini pe o linie telegrafică. Conținut în încăperile întunecate ale biroului de telegrafie, pan-telegraful nu figura ca imagine, ci în schimb a dat naștere unor imagini create de el.

„Fotografiat, ca să zic așa.” Deși imaginile sale au fost produse la punctul de recepție prin intermediul unei reacții chimice, mașina lui Caselli nu era cu adevărat fotografie. Pantelegraful este adesea descris ca un precursor al aparatului de fax.15 Cu toate acestea, acum că astfel de dispozitive sunt ele însele

4.3 Giovanni Caselli și Paul Gustave Froment, Télégraphe autografhique système Caselli dit Pantélégrafhe, 1861. Dimensiuni 215 x 94 x 50 cm. Muzeul de arte și meserii, Paris.

practic dispărută, asociaţia

între pantelegraf și aceste forme „modem” de comunicare nu mai pot fi asimilate cu siguranță într-o narațiune a progresului tehnologic. Este posibil ca Jules Verne să fi inclus un pantegraf în viziunea sa despre un viitor Paris în romanul său Paris au XXe. siècle, creditând pe Caselli invenția sa, dar nici un lanț neîntrerupt nu leagă pantelegraful de dispozitivele care i-au urmat.16 Cu toate acestea, funcțiile inscriptive ale pantelegrafului au avut numeroase afinități conceptuale și materiale cu alte „noi medii” din ecologia vizuală a secolului al XIX-lea. secolul Franța, în special fotografia.17 Pantelegrafia a avut tendința de a fi încorporată într-o istorie a comunicării telegrafiei care se concentrează pe transmiterea caracterelor scrise. Cum ar putea toate acestea să arate diferit dacă ne îndreptăm atenția către potențialul imagistic al pantelegrafului, care a fost de fapt inovația sa principală în mintea multor observatori contemporani?

Pantelegraful cuprindea o frantă elegantă în formă de A, de aproximativ doi metri înălțime, divizată de un pendul greu care îi atârna lungimea (fig. 4.3). Aparatul transmitea mesaje către o mașină identică la destinație, la care era conectat printr-un cablu electric. Pe o parte a fiecărui dispozitiv, o pereche de plăci curbate de cupru asigurau un suport pentru transmiterea depeșelor, una pentru a trimite și una pentru a primi mesajele primite. Utilizatorii desenau sau scriau mesajele lor cu cerneală neconductivă pe o foaie de tablă sau hârtie metalizată. Clipurile au atașat această foaie de una dintre plăcile curbate. Pendulul oscilant a animat un Stylus care a scanat mesajul deplasându-se peste el într-o serie de linii paralele, în timp ce pe cealaltă piate erau înscrise mesajele primite. O mișcare a pendulului corespundea mișcării unei linii. Docuri extrem de precise, care funcționează independent de curentul electric al cablului de telegrafie pentru a minimiza variațiile atmosferice, au asigurat sincoparea perfectă a celor două mașini. De fiecare dată când Stylus-ul trecea pe lângă cerneala neconductivă, semnalul era întrerupt, permițând producerea unei replici exacte a mesajului la celălalt capăt. La locul de destinație, pe piața de primire a fost atașată o foaie de hârtie impregnată cu ferocianură de potasiu. Acele părți ale hârtiei care au fost supuse unui curent electric care trece prin Stylus au fost marcate cu albastru prusac, în virtutea unei reacții chimice cu hârtia (fig. 4.4). Încercările anterioare de telegrafie electrochimică — mașina Davy din 1839 sau dispozitivul lui Alexander Bain de doisprezece ani mai târziu — se limitaseră la transmiterea de cifre și semne prestabilite.18 Pantelegraful a fost primul dispozitiv care a transmis fidel alte tipuri de inscripții: portrete, semnături. , planuri sau, de fapt, orice imagine care ar putea fi desenată pe suprafața cutiei. Cu un deceniu înainte de implementarea liniilor de telefonie, a realizat posibilitatea ca imaginile să-și transcende înrădăcinarea într-un singur loc și să apară, aproape simultan, într-o altă locație.19

Este greu să scapi de sensul că trimiterea unei imagini astfel încât să apară în altă parte în formă identică s-ar fi înregistrat ca un moment crucial în istoria reproducerii mecanice, precum și ar fi anunțat o schimbare de paradigmă în istoria modului în care întâlnim imaginile mai mult. în general. Sigur că trebuie să fi schimbat totul? Cu toate acestea, pantelegraful nu a transformat inexorabil temporalitatea și autenticitatea imaginilor vizuale. În termeni comerciali, cu siguranță, a eșuat. După sosirea sa la Paris în 1857, Caselli a beneficiat de asistența lui Paul Gustave Froment, căruia îi fusese recomandat de renumitul fizician Léon Foucault, iar cei doi au colaborat la proiectarea pantelegrafului. Invenția a fost subiect de mare interes în comunitatea științifică franceză și a fost inițial un succes, atrăgând sprijinul lui Napoleon al III-lea, care l-a încurajat pe Caselli să folosească liniile telegrafice pariziene pentru a-și conduce experimentul. În 1863, Caselli a primit autorizația pentru exploatarea comercială a unei linii de la Paris la Marsilia și a experimentat, de asemenea, o linie pantelegrafică între Londra și Liverpool. Cu toate acestea, în decurs de un deceniu, pantelegraful a încetat să funcționeze. Nu am atins niciodată un număr suficient de utilizatori și nu a supraviețuit evenimentelor traumatice din 18 70-71,20

Telegrafia trecutului

(PAMAJUL MG CASELLI)

4.4 Tabelul f reprezentând manuscrise și desene obținute cu telegraful autografic cunoscut sub numele de pantelegraful lui Caselli, 1861. Dimensiuni 73 x 78 cm. Muzeul de Arte și Meserii, Paris.

Prost suportata! de către „Société anonyme du télégraphe pantographique Caselli" înființată pentru a comercializa invenția, pantelegraful a fost introdus într-un moment dificil, după trecerea de la Sistemul Chappe și abolirea monopolului de stat asupra transmisiei telegrafiei. Companiile de telegrafie au perceput prețuri mai mari pentru mesajele scrise de mână, iar legile introduse pentru a potoli interesele puternice amenințate de trecerea de la controlul statului au compromis Sistemul. Aceste legi erau deosebit de ostile dimensiunii vizuale a pantelegrafiei. Ei au cerut ca toate mesajele să fie trimise într-o limbă inteligibilă și să includă semnătura expeditorului și, având în vedere posibilele utilizări ale sedițiilor cărora le-ar putea fi aplicată telegrafia, ei nu au răspuns favorabil unui dispozitiv care ar putea trimite hărți, desene sau mesaje codificate. În cele din urmă, deși una dintre utilizările cheie ale pantelegrafului era transmiterea de semnături în scopuri bancare, codul Morse oferea deja un mijloc eficient.

de trimitere de cifre, iar cheltuielile s-au dovedit în cele din urmă prohibitive.21 Dispozitivul a fost preluat în China și folosit pentru a transmite caractere idiografice (doi emisari chinezi au vizitat laboratorul Froments încă din 1863), deși în 1884 s-a încercat să exporte pantelegraful din Italia spre China s-a defectat.22

Cu toate acestea, inscripțiile magicai ale pantelegrafului nu au trecut neobservate. Încă din 1858, anunțând inventarea de către Caselli a „Télégraphe photographique” în La Lumière, criticul La Gavinie susținea că „este aproape ziua în care cineva va putea scrie dintr-o emisferă în alta și va putea comunica sentimentele, ca și cum unul a vorbit la ureche. Toți cei de la un capăt al liniei telegrafice vor putea să-și împărtășească confidențe sau să-și schimbe portretul.”23 La Gavinie a prezis cursul viitor pe care îl va urma tehnologia și a anunțat că aparatul lui Caselli se va dovedi deosebit de dăunător pentru notarii francezi, ale căror venituri ar fi puse în pericol de către funcția de intermediar a mașinii, deoarece oricine ar putea semna un act sau un certificat, de la Paris la New York, de la Londra la Beijing, fără a fi nevoie să fie prezent.24 Jurnalistul a preluat dintr-un raport anterior din Le Magasin pittoresque câteva informații de bază despre funcționarea pantele-graf, inclusiv pretenția că „a transmite prin intermediul energiei electrice, într-o clipă, la o distanță mare, propriul portret, sau cel al oamenilor cu care te găsești, sau vederea proprietății în care locuiești, ar fi va fi, cu siguranță, una dintre cele mai bune aplicații ale descoperirilor combinate ale telegrafului electric și fotografiei.”25 Prezentul Pantelegraphy era în mod evident vizual și comercial, îmbinând identitatea personală și proprietatea pământului, iar viitorul său era fotografia.

Chiar și la mulți ani după dispariția sa, dispozitivul a purtat în continuare o monedă metaforică semnificativă. În „Apparitions matérialisées des vivants et des morts” de Gabriel Delanne din 1909, spectrul pantelegrafiei a fost valorificat atât pentru aparițiile de dincolo de mormânt, cât și pentru manipularea celor vii. Delanne a descris modul în care o „comunitate de senzație” ar putea permite transmiterea de imagini și impresii între un operator (o locuțiune interesantă de telegrafie) și subiectul somnabulist.26 Prin intermediul unui proces misterios de magnetism și prin autosugestie, o rană făcută unui Imaginea fotografiei se poate manifesta ca stigmate pe pielea persoanei reprezentate în fotografie. La începutul cimitirului al XX-lea, pantelegraful ca aparat funcțional era deja o amintire îndepărtată, dar a început să „oferă o analogie pentru acest fenomen, deoarece știm că, datorită unui dispozitiv ingenios, toate urmele lăsate pe aparatul de plecare sunt reproduse automat pe aparatul de recepție situat în depărtare, electricitatea conectând fiecare punct al celor două suprafețe la un timp determinat.”27 Delanne a reluat un experiment care a avut loc în studioul lui Nadar, de la mai mulți practicieni medicali, prin care o anume doamnă. O, sub hipnoză, a fost trimisă la culcare, apoi trezită prin expunerea la un portret fotografie realizat în timp ce era sub influență, imagine care, fără să știe ea, fusese suprapusă cu o fotografie de dimensiuni identice a mâinii drepte a operatorului. Potrivit domnului de Rochas, care a descris această poveste, imaginea mâinii operatorului comunica vibrațiile produse de hipnoză imaginii doamnei. O, care, servind pur și simplu drept releu, le-a transmis

către doamna. O însăși. Când a venit momentul, doamna. O ar putea fi trezit suflând pe fotografie.28

După cum demonstrează aceste relatări, chiar de la început, pantelegrafia a fost considerată în tandem cu fotografia și mai târziu a încorporat imo relatări ale dezvoltării sale, ocupând o cale de mijloc conceptuală, dacă nu strict tehnică, între imaginea desenată de mâna omului și „creionul naturii” al fotografiei . .” După cum a observat Simone Natale, inovația lui Daguerre a coincis cu deschiderea liniilor electrice timpurii și cu interesul lui Samuel Mors pentru fotografie, în timp ce, după dispariția pantelegrafului, descoperirea lui Willoughby Smith din 1873 a calităților fotosensibile ale seleniului cristalin a făcut ca transmisia fotografiei să scadă. liniile telegrafice – în discuții de când Becquerels a experimentat la sfârșitul anilor 1830 – o posibilitate.29 Cu toate acestea, legătura dintre fotografie și telegrafie nu a fost formată printr-o concurență între „invențiile” fiecărei tehnologii, deoarece în această relație erau încorporate amintiri ale dezvoltărilor anterioare și practicilor de lungă durată. în ambele domenii. Până la ediția din 1896 a cărții Les nouveautés photographiques de Frédéric Dillaye, o secțiune lungă despre istoria fototelegrafiei a acordat o atenție deosebită mașinii lui Caselli, care a fost atașată postum unei istorii mai lungi a transmiterii fotografiilor.30 Astfel de narațiuni, care aveau un caracter predominant tehnic, erau preocupat de afirmarea progresului reușit al mediului fotografiei. Cu toate acestea, la patru ani de la publicarea relatării lui Dillaye, un răspuns mai oblic, nuanțat istoric, a apărut într-un text considerat acum a fi o contribuție fundamentală, chiar dacă oarecum excentrică, la istoria fotografiei. Pentru autorul acestui text, istoria fotografiei a aparținut la fel de mult istoriei telegrafiei ca și invers.

În Tranzit în Oraș

„Quand j’étais photographe” al lui Nadar a fost publicat în 1900, spre sfârșitul istoriei sale. Deși Nadar s-a îndepărtat de fotografie pentru a se concentra pe alte activități științifice, era încă activ în acest mediu. Remarcând ciudățenia titlului, Rosalind Krauss observă că „timpul trecut al lui Nadar are mai puțin de-a face cu averea personală și cu traiectoria propriei cariere prin timp, decât cu statutul său de martor.”31 Cruciai, pentru Nadar, a fost transformarea unică a fotografiei. lumea și el subliniază exteriorul la care a depășit realizările „Laplaces și Montgolfière, Lavoisiers, Chappes, Comés, toți.”32 Într-o secțiune timpurie a acestui text, Nadar prezintă un strânge. fantezia transmisiei imaginilor, care nu numai că face referire în mod explicit la transmisia telegrafie a imaginilor, dar pare să considere telegraphe în general – și, remarcabil, pantelegrafia în special – ca o formă de înțelegere istorică.

Nadar își începe povestea descriind o corespondență strânge care a avut loc în toamna anului 1856. Un proprietar de cafenea pe nume Gazebon îi scrisese lui Nadar, spunându-i despre întâlnirea sa recentă cu un M. Mauclerc, „un actor în tranzit în orașul nostru”. 33

Mauclerc îl convinsese pe Gazebon că avea în posesia sa un portret dagherotip al lui, pe care Nadar l-ar fi făcut „prin proces electric”

în timp ce fotograful se afla la Paris și Mauclerc în Eaux-Bonnes, lângă granița cu Spania. Deși Mauclerc a fost necrezut de unii, Gazebon a rămas sigur de credibilitatea actorului, fiind el însuși „pătrat în proces”.34 Gazebon a cerut astfel ca Nadar să-l fotografieze la Pau — de preferință color, în timp ce stătea la o masă din sala de biliard — cu promisiunea că va pune în curând niște afaceri. Numele lui Gazebon a sunat: Nadar și- a amintit că Gazebon îl contactase cu doi ani în urmă, tot la instigarea lui Mauclerc, cu privire la o gravură din cupru aurit — „o capodoperă a restaurației de prost gust” — despre care Mauclerc îl asigurase că este foarte valoroasă.35 Mauclerc a convins. Gazebon că această gravură era un obiect de colecție al cărui singur alt exemplar se afla, în mod ciudat, în posesia lui Nadar. Nadar, deconcertat de perseverența autorului lor, a ignorat ambele scrisori, resemnând pe Mauclerc ca pe un escroc și pe Gazebon ca pe o unealtă credulă. S-a agățat totuși de corespondență pentru că „nu este neplăcut și este legitim, în ultimele zile ale unei cariere lungi și suficient de împlinite, să fi primit și să recitiți scrisori ca aceasta.”36

După vreo douăzeci de ani, în timp ce se relaxa cu prietenul său Hérald de Pages, Nadar a fost vizitat pe neașteptate de un tânăr, un electrician de nouăsprezece ani din Clignancourt, a cărui mamă ar fi fost în serviciul mamei lui Nadar la Lyon. Făcându-și o audiență cu celebrul fotograf, vizitatorul și-a făcut în cele din urmă drumul. El a început prin a-și transmite cariera până în prezent: după ce lucrase deja în atelierul lui Breguet, tânărul făcuse ulterior ucenic la Trouvé, în timp ce își dezvolta dual- velocipedă electrică cu motor, cu Froment în timp ce își perfecționa cronometrele electrice, cu Marcel Desprez pe generator și cu Ader pe telefon. Fiecare dintre acești oameni de știință a fost recunoscut în mod corespunzător pentru amploarea realizărilor sale. Totuși, locul de mândrie în această vita strălucitoare i-a revenit unei invenții pe care, în momentul în care Nadar scria, căzuse de mult în nefolosire: „Am avut chiar norocul să fiu acceptat de M. Caselli să lucreze la telegrafia lui autografică. Acolo, mai ales .. .”37

Acolo... ce? Transmisia a fost întreruptă. O evocare asumată sinceră a excelenței invenției și a amintirii tânărului despre cariera sa de pantelegraf a fost întreruptă, căci în acest moment, cufundat în povestea sa, a trecut, cu prudență, la subiectul visirului său, care nu era mai puțin decât posibilitatea fotografierii la distanță lungă. Pretinzând că a dezvoltat o nouă tehnică, misteriosul vizitator l-a rugat pe Nadar să-i dea ocazia să-și demonstreze invenția, cerându-i să-i încredințeze pe unul dintre tehnicienii săi să ia, „în condițiile izolate indicate sau pe care le veți sugera singur, cu indiferent de modelul pe care l-ai alege”, o fotografie care să dovedească sau să infirme afirmația lui.38 Nadar, de parcă s-ar fi întâlnit deja fiind fotografiat de departe, a înghețat stock-stili: „Nu mi-am mișcat niciun muşchi.”39 De Pages, pe de altă parte, a fost mai efuziv. „Speriți să reușiți să faceți fotografii de la toate distanțele și de la noi?” el a cerut. „Nu sper să pot face asta, domnule”, a răspuns tânărul, „O fac deja. Dar nu știu cum să explic altfel

io tu, și tu însuți vei vedea restul: Eu nu sunt nici inventator, n-am inventat nimic; Am întâlnit doar ceva care a fost mereu acolo. ”4°

Recunoscând celor doi bărbați că le-a demonstrat deja invenția, vizitatorul le-a arătat — cu o înflorire performativă — o tăietură din „un Courrier obișnuit sau Echo de la Banlieue” care documenta încercările sale de succes de a fotografia, din Montmartre, orașul Deuil, lângă Montmorency.41 Apelul bărbatului a găsit o audiență receptivă, deoarece s-a întâmplat ca, cu o zi înainte de această întâlnire, Nadar și de Pages să fi vizitat Expoziția Internațională de Electricitate, unde s-au minunat de exponate, dar au rămas ușor tulburați de „ servitor diabolic” promis de viitorul tehnologic, pe care Nadar a povestit într-un pasaj memorabil:

Acest agent atotputernic și impecabil, acest slujitor fără rival în toate livrele și toate denumirile sale: telegraf, poliscop, fonofon, fonograf, fonautograf, telelog, téléphoné, topofon, spectrofon, microfon, sfigmograf, pirofon etc., etc. l-am văzut ridicând și transportând poverile noastre pentru noi, propulsând navele noastre, trăsurile noastre, purtându-ne vocea din regiune în regiune și stocând sunetul, ne variatur, până la modulațiile sale cele mai puțin perceptibile, scriind, desenând mult dincolo de întinderea mâna, la toate distanțele... indicând chirurgului glonțul înfipt în corpul nostru, oprindu-ne caii în galop sau locomotivele morți în urma lor, și, de asemenea, arestând hoții, arăndu-ne pământul, vânturându-ne grâul, îmbunătățindu-ne și îmbătrânind vinul, și joc de împușcături pentru noi, monitorizându-ne casieriile în timp ce ne păzim casetele. ... Un muncitor de primă clasă, în toate artele și profesiile și bun în toate, unul câte unul sau câte o dată după cum doriți, portar, poștaș, lampar, gravor, fermier, doctor, artilerist, cărți... păstrător, arhivar, tâmplar, soldat de rezervă, tenor și polițist. ... De fapt, de ce nu fotograf, acest om universal și chiar și fotograf la distanțe lungi!-?42

După cum a observat Stephen Bann, în ciuda fascinației lui Nadar pentru social și ontologic! implicațiile noutății tehnologice, abordarea sa științifică a fost eclectică și era opus narațiunilor triumfaliste ale excepționalismului fotografic.43 Într-adevăr, viziunea sa despre supremația tehnologică arată o asemănare cu relatarea distopică a lui Du Camps despre lucrătorii telegrafiei, mințile și corpurile lor legate în servitute față de un flux necontenit de informații cotidiene și oficiale. Aceasta este tehnologia ca dispozitiv de reglare — „monitorizarea casieriei în timp ce se păzește casierul” — în serviciul capitalului. Descrierea lui Nadar reprezintă tehnologia, cu telegrafia în rol principal, atât ca supraumană cât și subumană, operând deasupra nivelului propriilor capacități și, în același timp, sub conmpi. Tropul mașinilor ca servitori nu era, desigur, unul nou la începutul celui de-al XX-lea cimitir, totuși muncitorii de telegrafie fuseseră, de la introducerea Sistemului Chappe, considerați figuri deosebit de emblematice în acest sens. Mecanismul telegrafului Chappe impunea ca operatorul său să reproducă în miniatură, prin manipularea unor mânere mici, aceleași manevre ca și

arme de semnalizare pe care le controlau. Erau astfel privite ca fiind inseparabile de aparatele în sine. „Crisalize vii”, a numit Alexandre Dumas rhem în Contele de Monte Cristo, „bieți nenorociți]”, „genii, silfide, gnomi”, „muciți până la moarte de cabale, facțiuni și intrigi guvernamentale”, viețile lor monotone irosite urmărind un „ insectă cu burtă, cu gheare negre, la patru sau cinci leghe distanță.”44

În acest moment al relatării sale, Nadar a cedat unei halucinații strânse, o iluzie optică în care trăsăturile prietenului său de Pages se contopeau cu cele ale tânărului vizitator, dezvăluind „un fel de mască diabolică care a căpătat încet forma unui chip pe care îl aveam. nemaivăzut până acum dar pe care l-am recunoscut imediat: Mauclerc, Mauclerc machiavelic, „în tranzit în orașul nostru”; imaginea electrică și-a ridicat în batjocură capul spre mine din țara lui Henric al IV-lea.”45 Ca și cum într-una dintre fotografiile compozite ale lui Francis Galton, suprapunerea trăsăturilor a scos la iveală un „tip” criminal care transcende locația într-un anumit timp și loc, amintind și de imagini autosugestive ale doamnei. O produs în studioul lui Nadar. Cu toate acestea, a indicat, de asemenea, modalități de urmărire a informațiilor de-a lungul timpului care nu erau unice pentru fotografie. Halucinația lui Nadar a fost un efect de fotografie, cu siguranță, dar mai degrabă decât să facă aluzie doar la consecințele temporale ale fotografiei, ea s-a întemeiat pe istoriile comune ale fotografiei și telegrafiei.

Mecanica metodei propuse de tânăr a fost oarecum umbrită. Vizitatorul a subliniat că nu sunt necesare fire de legătură, deoarece mașina depinde doar de proprietățile de conducere ale aerului. După ce l-a eliberat pe un Nadar amuzat ironic de doi lui Louis d'or, tânărul a plecat, jurând că se va întoarce douăsprezece zile mai târziu. Deși povestea nu este rezolvată pe deplin, suntem lăsați să presupunem că acest lucru nu s-a întâmplat niciodată, că cei doi bărbați au fost înșelați, deși cu bună știință, de un rachetor desăvârșit și că fantoma lui Mauclerc a continuat să pândească străzile. Impins de de Pages dacă a negat în continuare fezabilitatea fotografiei la distanță lungă, Nadar și-a afirmat agnosticismul, refuzând să infirme sau să confirme această posibilitate. Două adiționale la secțiune aduc povestea la zi. O primă post-scriptie notează lucrarea recentă pe tocmai această problemă tehnică a Dr. Ed. Liesegang din Viena, citând un articol din British Journal of Photography „care în cele din urmă îl discreditează pe Mauclerc spre cea mai mare glorie a lui Gazebon, care este reabilitat”. O ultimă pps este și mai neclintită, afirmând o contemporaneitate care nu numai că depășește povestea de demult a lui Mauclerc și Gazebon, dar depășește chiar și relatarea ei ulterioară, asigurându-se că cititorii nu au nicio îndoială că textul ocupă timpul de acum: „pps Și chiar de azi dimineață, odată cu succesul definitiv al telegrafiei fără fir a lui Marconi, la ce să nu visăm?” Nadar semnează, în cele din urmă, „Marsilia, iunie 'pp.”46

Când Nadar era fotograf, ne spune el, misteriosul tânăr escroc care la chemat era telegraf. Telegrafia, ca și fotografia, a parcurs o linie fină între adevăr și minciună, fraudă și sinceritate. Cu toate acestea, vizitatorul lui Nadar din Quand j'étais photographe nu era un lucrător de telegrafie oprimat, sau chiar o formă sublimată a acestuia. Mai degrabă, în cămașa sa umilă de lucru, a purtat brio-ul inventatorului impetuos și creativ, în ciuda afirmației sale contrare că repeta

inovații preexistente, inclusiv pe cele ale lui Nadar însuși. La urma urmei, dispozitivul lui Caselli a fost (cum ar fi

fotografie) în mod obișnuit artistic în ton, deși adesea birocrație în aplicare (din nou, ca și fotografia), și după cum observase Du Camp, ea ocupa un spațiu conceptual și fizic diferit față de rândurile aglomerate ale operatorilor telegrafici de la biroul central. Nadar îl întâlnește pe acest tânăr, dacă nu ca egal, atunci ca un coleg de călătorie, deși operează și ca un cifr pentru schimbări semnificative în ambele medii, o figură de tranziție între pantelegrafie și succesul lui Marconi. Pentru Krauss, scepticismul lui Nadar a fost o altă iterație a convingerii sale că „fotografia poate funcționa numai cu directitatea unei grefe fizice."47 Cu toate acestea, textul se desfășoară pe o perioadă lungă de timp, reunind un schimb pe jumătate uitat din 1856 cu o poveste. din anii 1880 și povestirea ei în 1899. Paginile lui Nadar cu privire la Marconi își provoacă propria neîncredere, afirmând calitatea subtil dialectică a abordării sale, pentru că, în timp ce pantelegrafia ar fi putut „eșuat" acolo unde fotografia „a reușit" în mod transparent, viitorul fotografiei părea acum probabil să fie realizat. prin mijloace de telegrafie, reanimand proiectul de mult moribund al lui Caselli în acest proces.

După cum a descris Bann, Quand j'étais photographe nu este doar una dintre primele încercări ale unui practician contemporan de a documenta istoria formelor industriale timpurii ale fotografiei; Acesta demonstrează și înțelegerea deosebit de conștientă de sine a lui Nadar a relației dintre imagini și istorie.48 Aceasta este o relație care se extinde în viitor, deoarece atracția conceptuală a poveștii este, susține Bann, o afinitate între fotografia la distanță și „ceea ce acum numim în mod banal „televiziune".49 Cu toate acestea, „momentul nu a venit încă", pentru că Nadar pare să articuleze ceva care nu sa întâmplat încă și nu se va întâmpla de câțiva ani.5° Dar este „Nadar" — acea confecție curioasă de sine și de alții din memoria-povestea fotografilor — cine face asta? Sau este mai degrabă acel mic vizitator, cu povestea sa despre lucrările anterioare la mașina lui Caselli, care vorbește despre deplasarea corpurilor în spațiu realizată de fotografia Nadar? Narațiunea lui Nadar trădează exteriorul de care istoria timpurie a fotografiei a fost legată de modurile în care ar putea fi transmisă. Pamelegraful a oferit un limbaj prin care să înțeleagă ceva ce a participat la fotografie încă de la începutul ei: visul, și uneori noaptea, al unei imagini care s-ar putea mișca fără probleme dintr-un loc în altul. Prăbușind aspectele duraționale și spațiale ale noului mediu, această imagine itinerantă a fost legată de mobilitatea lui Mauclerc (în tranzit în orașul nostru), dar și de mobilitatea obiectelor în sine (tranzitul Du Camps).

În Charles Baudelaire intime: Le poète vierge, publicat postum în 1911, Nadar descrie o întâlnire surprinzătoare la sfârșitul anilor 1830 cu „o figură strânsă, fantomatică", pe care l-a întâlnit într-o plimbare prin Paris cu scriitorul și jurnalistul Alexandre Privar d'Anglemom. Când Nadar și Privar au reușit să identifice această „apariție", au văzut că nu era altul decât Baudelaire.51 Nadar oferă următoarea descriere a prietenului său: „Ajutat de negrul costumului, gestul reținut, meticulos și zdrobit și-a amintit siluete succesive ale telegrafului

optic care era atunci desfăcut pe turnurile din Saim-Sulpice sau, mai bine, gimnastele unghiulare ale unui păianjen pe vreme umedă după firul ei. Relația cu noul nostru prieten a fost

{0

7°}

4,5 Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), Charles Baudelaire, 1854-60. Imprimare albumenică pe hârtie lipită pe carton, 8,5 x 9 cm. Biblioteca Națională a Franței, Paris.

deja completă, în ciuda rezervei sale, pentru că lucrurile s-au petrecut în acest fel atunci, cu mult înaintea electricității lui M. Edison."52 Surprinde, în această relatare, atenția acordată de Nadar, nu numai asemănării fizice a lui Baudelaire cu un telegraf Chappe, ci și spre distrugerea ei. Corpul lui Baudelaire este încadrat în termenii unui interregnum între dezmembrarea telegrafului optic de pe Saint-Sulpice și noua viteză a conexiunii umane forjată de minunile electrice ale lui Edison. Acest motiv situează amintirea lui Nadar într-o anumită perioadă și loc, Parisul anilor 1830 și 1840 - o perioadă la care s-a întors frecvent în conflictele sale. Baudelaire în timp, Baudelaire în timp. Moartea este întotdeauna deja codificată în această descriere, care a apărut în primă fază după trecerea ambilor bărbați și a invocat, prin asociere, abilitatea mult comentată a fotografiei de a media viețile trecute. Mai important, însă, Nadar folosește timpul telegrafiei pentru a calibra și a înțelege acest trecut.

O mare parte din discursul despre relația telegrafiei cu mediile contemporane și „noile" s-a concentrat pe formele sale electrice, în special pe cele care au atins o oarecare măsură de longevitate, aliniindu-le fie explicit, fie implicit cu un viitor, uneori înțeles în termeni prea deterministi. Cu toate acestea, telegraful cu care Nadar și-a punctat scrisul despre fotografie fusese în mare parte demodat de ceva timp – Sistemul Chappe a încetat să funcționeze cu un an înainte de prima corespondență a lui Nadar de la Gazebon – și chiar și referințele sale la tehnologie din ultimii douăzeci de ani și-au amintit fosta, învechită. itérations. La un anumit nivel, telegrafia părea să ofere un dispozitiv de încadrare util datorită rezistenței sale ca practică și relevanței sale continue, un marker stabil cu care ar putea fi măsurat progresul fotografiei. Cu toate acestea, în timp ce pentru Nadar epoca fotografiei a fost informată de multe alte dispozitive care au însoțit introducerea acesteia, cum ar fi pantelegraful, prin aceste asociații el a oferit și o reamintire că telegrafia, ca și fotografia, oferă un mijloc de a gândi trecutul în complexul său. relația cu prezentul și viitorul. La

vorbim despre formele actuale de comunicare prin telegrafie – și, de altfel, fotografia – a fost să invoce o genealogie tehnologică comună care includea trecutul lumii vizuale a telegrafiei, de la micile desene albastre ale lui Caselli până la rețeaua de relee semaforice a lui Chappe, materializată în corpul lui. Baudelaire și surprins în repetate

rânduri de camera lui Nadar, cu brațul telegrafic de păianjen umed îndoit în jachetă (fig. 4.5).

Note

Aceasta este o versiune revizuită a unui articol mai lung care a apărut pe nonsite.org (14 decembrie 2014). Sunt recunoscător editorilor nonsite-ului pentru că au permis republicarea lui aici.

1. Ludwig Borne citat în Fritzsche, Stranded in the Present, 51.

2. Vezi Roberts, „Post-Telegraphic Pictures”.

3. Vezi telegrafie Chappe. Vezi și Chappe, History of Telegraphy.

4. Câmp, „Telegrafie optică franceză”.

5. Vezi Lakanal, Report on the telegraph.

6. Cobb, Paris și provinciile sale, 104-5.

7. Pentru o analiză convingătoare a acestei imagini, vezi Lerner, „Nadar’s Signatures”.

8. Du Camp, Paris.

9. Ibid., 136.

10. Ibid., 140.

11. Ibid., 148.

12. Vezi Biblioteca comunale degli Intronati, Siena, BCI P.1/2, 1, 2, 3; BCI GDS Ritratti Porri. 2332; și R.VI.37.

13. Du Camp, Paris, 148.

14. Vezi Taws, „Telegraphy Images”, 400-421.

15. Pucci, „Transmitere prin fax”.

16. Verne, Parisul în secolul al XX-lea, 53.

17. Vezi Gitelman, Scripts, Grooves, and Writing Machines, 1-20.

18. Dillaye, Noutăți fotografice, 208-10.

19. Despre ora simultană, vezi Galison, Ceasurile lui Einstein.

20. Nosengo, The extinction of the technosaurs, 120-38.

21. Ibid., 126. Un mesaj pantelegrafic costă șase franci de trimis. Vezi și Preda, „Oamenii pieței de valori și instrumentele lor minunate”.

22. Feydy, „Pantelegraful Caselli”.

23. La Lumière, 4 septembrie 1858, 143.

24.Ibid.

25.Ibid.

26. Delanne, Apariții materializate, ypy-pț. 27· Ibid., 375.

28. Ibid., 375-76.

29. Natale, „Fotografie și mijloace de comunicare”. Vezi, de asemenea, Baker, The Telegraph Transmission of Photographs și Batchen, „Electricity Made Visible”.

30. Dillaye, Noutăți fotografice, 210-14.

31. Krauss, „Tracing Nadar”.

32. Nadar, Când eram fotograf, 3-4.

33. Ibid., 9.

34. Ibid.

35. Ibid., el.

36. Ibid., 12.

37. Ibid., 16-17.

38. Ibid., 19-20.

39. Ibid., 20.

40. Ibid., 20-21.

41. Ibid., 21.

42. Ibid., 23-24. Prima Internațională

Expoziția de electricitate, la care probabil s-a referit Nadar, a avut loc la Palais de l'industrie în toamna anului 1881 la inițiativa lui Adolphe Cochery, ministrul poștelor și telegrafelor.

43. Bann, „„When I Was a Photographer”,” 107.

44. Dumas, The Count of Monte Cristo, 78. Vezi și Bell, Real Time, 76-130, și Siegert, Relays, 165-85.

45. Nadar, Quand fêtais photographe, 25.

46. Ibid., 35.

47. Krauss, „Tracing Nadar”, 33.

48. Bann, „„Când eram fotograf”.

49. Ibid., în.

50.Ibid.

51. Nadar, Charles Baudelaire, 36 de ani.

52. Ibid.

Cu ochi de carne și ochi de sticlă

Imagini de cale ferată-obiecte și fantezii ale hibridizărilor om-mașină în Statele Unite de la mijlocul secolului al XIX-lea

NICOLETTA LEONARDI

De la începuturile sale în anii 1820, dezvoltarea căii ferate în Statele Unite a fost rapidă și constantă. Până în 1890.193.000 de mile de șine feroviare au fost deschise pentru transport, cam la fel de mult ca restul lumii la un loc.1 Într-o perioadă în care au fost investite imense sume private și publice în calea ferată, când turismul a fost impulsionat de acest nou mijloc de transport. , când concurența între companii era dură și când au avut loc incidente în acest sens, antreprenorii erau nerăbdători să-și promoveze industria. În consecință, au angajat adesea pictori, gravori și fotografi pentru a produce imagini în care calea ferată era prezentată ca un instrument indispensabil pentru cultul național al naturii, ceea ce a permis unui număr mare de oameni să ajungă în locații îndepărtate pentru contemplarea peisajului confortabil și în siguranță într-un mod rezonabil . timp scurt și la un preț accesibil. Mai mult, artiștii au fost angajați să plătească scene din interiorul și exteriorul vagoanelor și locomotivelor de pasageri cu motive extrase din iconografie pitorească, să împodobească mașinile cu abur cu scene de peisaj pe farurile lor și mașinile cu cărbune, precum și să proiecteze și să decoreze gările. 2

Destrăgându-și metodologia din așa-numita întorsătură materială în umanistele, acest capitol oferă o analiză a economiei vizuale a reprezentării și recepționării peisajului feroviar în Statele Unite la mijlocul secolului al XIX-lea.3 Luând ca obiecte de cercetare picturi, fotografii, și prim-uri comandate de companiile feroviare, împreună cu cărțile turistice și presa ilustrată, și concentrându-mă pe procesele de producție, circulație și consum de obiecte-imagini seriate, propun

o nouă înțelegere a practicilor și discursurilor reprezentaționale referitoare la peisaj nu doar ca gen artistic, ci ca mediu și o vastă rețea de coduri culturale. Scopul meu este de a arăta că atât o istorie autonomă a fotografiei, cât și o istorie autonomă a artei oferă abordări inadecvate pentru o înțelegere aprofundată a obiectelor-imagini care circulă în societate și a retoricii observaționale ale

perioadei și că un dialog între aceste discipline și istoria media este mult. Necesar.

În primul rând, mă uit la modul în care paiming-urile, prim-urile și fotografiile s-au mutat peste granițele sociale, regionale, naționale și internaționale. Înfățișând căile ferate așezate armonios în peisaje pastorale, această gamă largă de obiecte-imagine a structurat și reprodus sentimentele culturale și dispozițiile estetice despre națiunea SUA în țară și în străinătate, contribuind la economia vizuală a așa-numitului sublim tehnologic american.4 Luând ca exemplu. o excursie promoțională cu trenul organizată în 1858 de către Baltimore and Ohio (B&O) Railroad, discut apoi despre cum, pe lângă contemplarea mașinii într-un cadru pastoral, un alt aspect al culturii peisajului a fost acela de a privi natura prin intermediul mașinilor: vagonul de tren. , camera foto. Acest mod de peisaj a oferit privitorului posibilitatea de a se deplasa prin peisajul panoramic prin intermediul unei serii de experiențe vizuale replicabile și repetabile în care camera, trenul și ochiul observatorului apăreau ca fiind legate împreună într-o singură entitate: un subiect de vizionare rezultat dintr-o fantezie de hibridizare a omului şi a maşinii. În sfârșit, investighez conexiunile dintre fanteziile unui vizualizator hibridizat om/mașină care funcționează ca un dispozitiv optic și practicile de vizionare imersivă tipice ochelarilor panorame și diorame.

Imagine-obiecte feroviare și economia vizuală a sublimului tehnologic

Mai mulți scriitori au susținut că prima apariție cunoscută a căii ferate în pictura americană este „Râul în Catskills” a lui Thomas Cole (1843).' Pânza este una dintre cel puțin zece versiuni ale unei vederi care privesc spre vest din orașul Catskill spre Munții Catskill, pe care artistul le-a produs între 1827 și 1843 pentru piața de artă care s-a dezvoltat odată cu creșterea turismului în regiune . Înfățișează figura unui bărbat care contemplă un cadru peisaj în care un tren este integrat în formula pastorală clasică. Înconjurat de trunchiuri de copaci unde odată a fost pustie, el ține în mână un topor, un simbol al schimbării naturii și un tema iconografic standard pentru multe peisaje de cale ferată. În ciuda acestei referiri clare la pagubele produse de înaintarea civilizației, calea ferată nu este reprezentată ca o amenințare la adresa frumuseții peisajului. Dimpotrivă, trenul apare ca un element mic și netulburător la mijloc, indicând o compatibilitate între natură și tehnologie. Până în 1845, pictura se afla în colecția avocatului din New York George E Allen, un antreprenor de linii ferate și nave cu aburi.

După cum au menționat Leo Marx și Susan Danly, River in the Catskills face parte dintr-o vastă tradiție iconografică în care imaginea naturii ca sălbăticie coexistă cu

imaginea naturii ca o grădină pastorală care exclude prezența benignă a tehnologiei.6 În analiza acestui tablou, precum și a altor lucrări ale lui Cole, istoricii de artă precum Angela Miller și Alan Wallach au pus sub semnul întrebării această lectură, indicând opiniile personale

negative ale lui Cole despre progres tehnologic. Deși s-au ridicat câteva voci de critică împrăștiate față de această interpretare, ideea lucrării lui Coles ca „antipastorală” este încă acceptată pe scară largă astăzi. vremea industrializării, explozia media și comercializarea imaginilor. În zorii culturii mass-media moderne, autorii de cultură înalt și de cultură populară au acționat atât ca producători, cât și ca primitori ai convențiilor și iconografiilor comune care, în cazul specific al Statelor Unite, au dat glas unui set de mituri colective bazate pe noțiunea de America ca Arcadie tehnologică.

Patronii Coles au fost o generație de industriași urbani, bancheri, comercianți și antreprenori din transporturi nou bogați. Mai mult decât să reflecte propriile sale convingeri, picturile sale, precum și cele ale altor artiști care lucrează pentru aceiași oameni, au avut ca scop transmiterea ideilor acestor oameni de afaceri despre progres, împreună cu reflectarea prestigiului lor social. Progresul lui Asher Brown Durand (The A advance of Civilization), comandat în 1853 de Charles Gould, un broker din New York și trezorier al căilor ferate din Ohio și Mississippi, este un alt dintre câteva exemple ale acestei tendințe culturale. Tabloul îi înfățișează pe nativii americani care privesc o scenă de progres în care drumurile pentru transportul oamenilor, mărfurilor și producției agricole se îmbină cu calea ferată și liniile de telegrafie într-o mișcare de la natură către orașul industrializat. Această iconografie implică un concept de istorie bazat pe modele recurente și cicluri de progres și regres. Urmând teoriile stadioliste ale filosofilor și istoricilor Enlightenmem și luând exemplele Republicii și Imperiului Roman și ale Imperiului Britanic, istorici populari din SUA, precum George Bancroft, au teoretizat că fiecare civilizație va progresa de la un stat sălbatic la un stat pastoral la un stat agricol și va atinge apogeul odată cu statul comercial și de producție.8 După acest punct culminant, inevitabil avea să se corupte din cauza bogăţiei sale excesive. Virtia cetăţenilor ei ar fi corodată şi ar urma decăderea şi tirania, invaziile umil barbare ar duce civilizaţia în ruine. Totuși, așa cum pare să indice pictura lui Durand, Statele Unite s-ar diferenția de imperiile corupte roman și britanic. După cum preconizează ideologia pastorală americană, în Lumea Nouă, trecutul și prezentul ar coexista în același cadru spațial, iar rezervele de natură necomarnită — departe de a fi distruse de progres și civilizație — ar putea exista în mod pașnic alături de cultvated. gradina cat si orasul industrializat.9

La fel ca Cole, care a plătit aceleași vizualizări Catskills de nenumărate ori datorită posibilității lor de comercializare, paimerii înțelepți au descris de obicei locații turistice celebre în mod repetat în diferite formate și le-au comercializat la o varietate de prețuri. Adică, la fel ca fotografii și gravorii, paimerii lucrau în serie, producând adesea mai multe versiuni aproape identice ale aceleiași scene din nou și din nou pentru a satisface cererea venită de la colecționari - care nu păreau interesați în mod deosebit de

Cu Ochi o/ Flesh and Glass Eyes

■5.1 După Jasper F. Cropsey, An American Autumn, Starucca Valley, Erie R. Road. Cromolitografie pe hârtie de William Dreser, publicată de

Thomas Sinclair pentru Asociația Crosby Opera House, 1865. Imagine: 39,5 x 67,6 cm; foaie: 48,9 x 69,2 cm.

dobandirea de obiecte unice si originale. Concepând picturile ca pe un fel de multipli, acești cumpărători arată mândri că agățat în saloanele lor icoane comune care ar transmite cu ușurință statutul lor social și misiunea antreprenorială, precum și sentimentul lor de apartenență națională. Într-o istorie a artei de sine stătătoare, preocupată în mare parte de autor, stil și unicitate, aceste aspecte nu au fost până acum suficiente analizate. Este nevoie de o abordare interdisciplinară pentru a face față proceselor complexe de producție, circulație și consum al imaginilor și imaginațiilor peisajelor americane în cadrul rețelelor regionale, naționale și translaționale de comunicare vizuală și tipărită din secolul al XIX-lea. 10

Pe lângă tablourile agățate în galeriile private ale antreprenorilor, companiile de cale ferată au comandat picturi peisagistice, fotografii și prim-uri care înfățișează trenuri în peisaje pitorești sau „cărți poștale” de peisaj cu vederi din traveisul trenului. În timp ce picturile au fost folosite pentru a decora birourile companiilor și gările, printuri și fotografii au fost distribuite gratuit sau vândute la casele de bilete și prin serviciul poștal, a cărui extindere a fost la rândul ei legată de navele cu aburi și căile ferate. Mai mult, picturile populare ale căilor ferate au fost reproduse ca gravuri, litografii și cromolitografii pentru distribuție la scară largă nu numai prin intermediul

companiile feroviare însele, dar și prin editori și, în unele cazuri, prin loterie organizate de sindicatele de artă, unde erau folosite ca reclame pentru pânzele valoroase oferite ca premii jackpot, declanșatoare ale pasiunii publice pentru noroc, șansă și jocuri de noroc.11

Fotografiile au avut un rol crucial în cadrul acestei rețele de comunicare.12 Ghidul 76} al Munților Albi al fotografilor profesioniști Edward și Charles Bierstadt, publicat în două ediții (1862 și 1875), este un exemplu emblematic al paralelei dintre calea ferată, turism. , și contemplarea peisajului prin formatul de fotografie care s-a bucurat de cea mai mare popularitate de-a lungul secolului al XIX-lea: stereoscopul și stereoviziunile sale.13 Cele două cărți erau ghiduri de călătorie stereoscopice pentru a fi purtate în excursii în Munții Albi, la care ajungeau calea ferată în 18 51. Ambele au fost ilustrate cu stereografii pe care Edward și Charles Bierstadt le-au fotografiat în colaborare cu renumitul lor frate, pictor peisagist Albert Bierstadt. Ambele conțineau în clapele lor de carte un stereoscop pliabil pentru vizionare tridimensională. Vizualizările stereo au aderat la fiecare pagină și au fost însoțite de texte descriptive. O declarație introductivă a oferit instrucțiuni precise pentru o vizionare corectă și a explicat noutatea, precum și avantajele formatului de buzunar multifuncțional ales pentru publicație:

Stereoscopul prezintă ochiului toate obiectele în relief solid, la fel de perfect ca și cum peisajul însuși ar fi întins înaintea lui; dar instrumentele pentru vizualizarea unor astfel de imagini sunt în

general prea greoaie pentru transport fără probleme suplimentare, iar imaginile în sine nu sunt într-o formă potrivită dorințelor turistului. În pregătirea acestui mic volum, scopul nostru a fost să furnizăm aproximativ patru duzini de Fotografii stereoscopice, astfel încât acestea să nu ocupe, împreună cu stereoscopul însoțitor, mai mult spațiu decât o duzină de vizualizări, deoarece sunt realizate de obicei la un preț la îndemâna ail. În asta am reușit. Dacă vederile peisajelor din New Hampshire astfel prezentate îndeplinesc dorința la care am făcut aluzie, sperăm să găsim stimulente pentru publicarea unor lucrări similare din alte decoruri.4

Diversele obiecte-imagini seriale ale căii ferate pe care le-am descris până acum făceau parte dintr-o industrie larg răspândită de turism și divertisment. Mișcându-se de-a lungul națiunii și prin limitele diviziunilor regionale și de clasă, au ajuns la mii de oameni și au acționat după imaginațiile lor, modelând economia vizuală a sublimului tehnologic american.

Fantezii ale hibridizărilor om-mașină: excursia artiștilor din 1858 din Baltimore și Ohio

Pe lângă utilizarea imaginilor pentru promovare și publicitate, companiile feroviare au organizat evenimente festive triumfale care sărbătoreau deschiderea de noi linii, tehnologice

5.2 „View from the Gate of the Notch”, din Gems ®/ American Scenery, Consisting ®/ Stereoscopic Views Among the White Motmtains (New York: Harroun and Bierstadt, [ca. 1878]), cototipuri cu tipografie și vizualizator stereoscopic încorporat în coperta cărții. Yale Center for British Art, Colecția Paul Mellon.

inovații și alte descoperiri. La care au participat politicieni, industriași și jurnaliști, aceste evenimente au avut adesea o atmosferă de gală și au inclus discursuri, spectacole muzicale și concursuri. Sărbătorile s-au desfășurat și în trenuri, prin excursii promoționale la care au participat demnitari, reporteri de reviste și artiști, care au fost distrați cu mâncare bună și distracții de tot felul, în timp ce au fost introduși în măreția sălbăticiei puse la dispoziție de o tehnologie triumfătoare perfect cuibărată. imo peisajul pitoresc.

În 1858, William Prescott Smith, maestrul de transport al căilor ferate din Baltimore și Ohio, care era responsabil de relațiile publice ale companiei, a organizat excursia cunoscută dedicată în mod explicit artistului: un tur de promovare de cinci zile de-a lungul liniei care mergea spre vest de la Baltimore la Wheeling. , în ceea ce este astăzi Virginia de Vest. Paimers, fotografi și scriitori au fost invitați în trenul special, oprindu-se unde doreau pentru schițe, fotografii și note. Printre aceștia s-au numărat peisaj, scene de gen, portret și paimer istoric, inclusiv John Frederick Kensett (un investitor de mult timp în căile ferate), Thomas Rossiter, Thomas Hicks, Francis Blackwell

Mayer, Louis Rémy Mignot, Regis Francis Gignoux, William Louis Lang , James Augusttis Suydam, James Henry Beard, Joseph Alexander Ames și John Whetton Ehninger. John R. Johnston, un artist de portrete, peisaje și scenă care a lucrat în primul rând cu transparente, alegorii, panorame, colorare foto și retușuri, a fost de asemenea invitat, împreună cu avocatul, poetul și textierul William Whiteman Fosdick și ilustrații din revista populară. tor și scriitor David Humer Strother (cunoscut sub pseudonimul său, Porte Crayon). Printre artiștii de la bord s-au numărat și fotografi amatori William E. Bartlett, George Washington Dobbin și Constant Guillou, primul președinte al Societății de Fotografie din Philadelphia, împreună cu fotograful profesionist din DC Robert O'Neill. Magicianul britanic Robert Heller și compozitorul de muzică de imnuri Richard Storrs Willis au completat grupul.'5

Fiecare dintre acești indivizi era, în moduri diferite, legat de calea ferată, de turism, de presa ilustrată, de piața de artă și de circulația largă a prim-urilor și de industria divertismentului. Ei au fost invitați de B&O cu scopul de a produce imagini, sunete și narațiuni care să transmită un mesaj precis: că legătura feroviară importantă cu ruta centrală construită de companie era demnă de patronajul poporului american. Avantajele cheie de subliniat au fost pictura și măreția noului peisaj introdus de calea ferată turiștilor și iubitorilor de sălbăticie, triumfurile sale îndrăznețe ale ingineriei și experiența de călătorie confortabilă de neegalat oferită pasagerilor.16 Pe lângă artist, printre pasageri. erau oficiali și investitori feroviari, bancheri, politicieni și jurnaliști. Calea ferată B&O a fost reprezentată de inginerul-șef Benjamin H. Latrobe și maestrul de transport William Prescott Smith, responsabil cu „departamentul estetic și social al companiei”. Calea ferată Mississippi; John H. Gourlie, președintele Bursei de Valori din New York; inginer civil Fairman Rogers; și judecătorul din Baltimore, Robert

Gilmor Jr. Membrii presei participanți au fost fiul pictorului Asher B. Durand, John Durand, co-proprietar și coeditor al revistei de artă și literatură, cu răspândire largă, The Crayon; William S. Thayer, poet, scriitor și editor asistent al New York Evening Post; şi editorul fondator al New York Times, Henry J. Raymond.18

Excursia artistului B&O, precum și evenimentele similare antebelice, au primit până acum atenție în istoria artei americane, în primul rând ca exemple ale atitudinii romantizate față de calea ferată transmisă de estetica mașinilor din epocă și relația acesteia cu iconografia picturală.19 Totuși, excursia. mărturisește faptul că, pe lângă tema contemplării placide a mașinilor într-un cadru pastoral, practica de a privi peisajul prin intermediul mașinilor a fost un alt aspect major al culturii peisajului american al XIX-lea. Pe măsură ce tehnologiile au înlocuit natura ca mod predominant de a experimenta sublimul, ele au permis mașinilor să ia locul corpurilor.

Cea mai vie relatare a excursiei este articolul de featire al lui David Humer Strother, ilustrat cu douăzeci și cinci de gravuri după desene ale artistului, publicat în Har per's New Monthly Magazine în iunie 1859 sub pseudonimul Porte Crayon.20 După ce a făcut câteva afirmații

patriotice despre nașterea și descendența aburului și aducându-le un omagiu fondatorilor Baltimore și Ohio, prima cale ferată extinsă alimentată cu abur din Statele Unite, Strother trece la o relatare detaliată a excursiei, care, în opinia sa, a marcat începutul. a unei noi ere a progresului uman în care, pentru prima dată, „marea întruchipare a utilitarismului a întins mâna către adepții frumosului, pretinzând fraternitate și cerând cooperare”. Cronica evenimentului începe cu o locomotivă vorbitoare, descrisă ca un „cal de fier” și un „cocoș de abur”, care, aprinsă și oprită de inginer, vorbește direct artiștilor prin jargonul excepționalismului american:

Veniți, voi, dăruiți ai pământului, închinători la altarul frumosului, de la suspinul trecutului mucegăit; îndepărtează-te de eroii care sunt străini de poporul tău, de zeii care nu sunt ai lor... vino, cu mâini pricepute și inimi de foc, să glorifici un Prezent demn de puterile tale. Nu disprețuiți prietenia oferită, ci lăsați artistul să-și strângă mâinile cu artizanul; să umble Poetul cu Oamenii. Ilustrați, împodobiți, înălțați, înfrumusețați, pentru ca aspirațiile mai nobile ale sufletului uman după adevăr, frumusețe și nemurire să poată fi realizate!21

Caliul locomotivei pentru o artă națională făcută din adevăr și frumos, tehnologie și natură, culminează cu o proiecție a prezentului și a viitorului. Îngrijorat că va fi amintit în viața de apoi, mașina cere să fie portretizată de artiști vizuali și scriitori, astfel încât, atunci când calea ferată nu este decât o rămășiță arheologică pictorică găsită de o creatură dintr-o altă lume, turistul din spațiul cosmic să o poată recunoaște. : „Scrieți, plătiți, schițați și dălțiți că, atunci când, de zece și de trei ori zece, o sută de ani au trecut și când focurile noastre se sting, corpurile noastre de fier grămezi de rugină, arcadele nobile.

Af»NÛ помпа KMMM.bOȚQLrx,

5.3 „Anno Domini mmmdccclix.” Gravura în lemn după desen de Porte Crayon (DH Strother), Harper's New Monthly Magazine, iunie 1859.

care ne-au purtat peste râuri și chei de munte se vor fi prăbușit în ruină, străinul (poate vreo creatură înaripată dintr-o altă sferă), găsind o piatră cu mușchi cu litera „B. & ORR’ poate ști că reprezintă „Baltimore and Ohio Railroad”, cea mai mare și mai renumită lucrare a epocii sale!”22 Se pot face două observații importante despre acest pasaj. În primul rând, locomotiva este prezentată ca o ființă vie, nu doar animalizată, ci și antropomorfizată. Această mașină patriotică are un corp, deși din fier. Ir își exprimă opinii despre arte și are sentimente de îngrijorare pentru a fi amintit în viitor. Autorul descrie astfel o hibridizare între mașină și om.23 În al doilea rând, noțiunea stadială de istorie apare din nou încorporată în tropul mașinii din grădină. Dar de data aceasta nu este trecutul care coexistă cu viitorul cu care ni se prezintă, indianul american sau sălbăticia

ocupând același spațiu cu peisajul tehnologic și orașul industrial. De data aceasta, viitorul apare în prezent. Totuși, cosmogonia istoriografiei este aceeași: modele recurente și cicluri printr-un model de progres și regres. Transmițând toposul degenerării republicane și al decadenței alimentate de acumularea bogăției și pierderea virtuții publice, ruinele picturale ale tehnologiei care așteaptă în peisaj să fie descoperite de un viitor turist înaripat din spațiul cosmic fac parte din retorica ambivalentă a sublimului tehnologic.

Relatarea lui Strother continuă cu o descriere a trenului special pregătit pentru excursie. Trenul era compus din șase vagoane, trase de motorul nr. 232. În perfectă armonie cu estetica mașinii din epocă, când numele de locomotive erau preluate de la eroii mitologici asociați cu puterea și viteza, nr. 232 este descris ca „un miracol al puterii, vitezei și frumuseții și un animal asemănător pe care Iov îl avea în ochi când a descris Leviatanul."24 Facilitățile includ un salon de luat masa, un parler echipat cu un pian, mese și birouri pentru scris și desenat, apartamente de dormit și o cameră pentru fumători. Mai mult, compartimentul frontal al primei mașini a fost amenajat într-un studio de fotografie dotat cu patru camere de format mare și o cameră întunecată.25 „Amatorilor pricepuți și zeloși ai acelei arte minunate și fermecătoare" care ocupa studioul de fotografie, Strother le-a adresat unui mesaj special de comuniune între fotografie și plăcere: „Frate, dă-ne mâna ta, deși să fie reperată cu

Cu Ochi o/ Flesh and Glass Eyes

л бьотяев Afinar,

5.4 „Un frate artist". Gravura în lemn după desen de Porte Crayon (DH Strother), Harfer's New Monthly Magazine, iunie 1859.

Produse chimice. Nu este iubirea comună a frumosului adevărata legătură dintre noi? Ce contează dacă vezi divinitatea noastră cu ochi de carne sau cu ochi de sticlă?"26

După ce a încorporat fizic studioul de fotografie, studioul de artă și biroul scriitorului în corpul său mecanic, trenul antropomorfizat care se mișcă prin peisaj a devenit un instrument pentru crearea unei viziuni mobile în care diferența dintre „ochii cărnii" iar „ochii de sticlă" – adică corpul uman, locomotiva și camera foto – erau încețoșați. Această hibridizare a omului și a mașinii este reflectată pe tot parcursul articolului, precum și în ilustrațiile însoțitoare.

Conceptul de fotografie ca „artist frate" al paimingului este reprezentat într-o vignetă care arată o cameră de format mare în fața unui pictor. Camera și trepiedul formează o figură a cărei înălțime este egală cu cea a pictorului și nu există niciun fotograf în spatele sau lângă ea. Din nou, este o mașină umanizată care ne este prezentată, stând în fața unui artist într-un cadru pitoresc de peisaj, ca și cum ar fi privit la el și con-versând cu el. Pictorul este la rândul său mecanizat nu doar pentru că pare să fie angajat într-o conversație cu o mașină, ci și pentru că stă cu picioarele deschise și are un băț, astfel încât să pară că ar avea trei picioare, la fel ca și camera de pe trepied.

Această ilustrație reflectă câteva aspecte specifice ale culturii americane de la mijlocul secolului al XIX-lea. În studiul său influent despre imitație și autenticitate în America, Miles Orvell subliniază faptul că camera foto apare în scrierile lui Walt Whitman ca metaforă și model pentru procesul creativ al poetului.27 Camera și placa negativă sunt într-adevăr adesea invocat de Whitman ca egali ai figurii poetului, precum și instrumentele și conținutul operei sale: „Poet! Feriți-vă ca poeziile voastre să nu fie făcute în spiritul care provine din studiul imaginilor lucrurilor și nu din spiritul care provine din contactul cu lucrurile reale în sine.”28 Luând afirmația lui Orvell cu un pas mai departe, argumentul meu este că aparatul fotografic a stabilit un model estetic de apreciere a naturii nu numai în cadrul literaturii, ci și în cadrul expresiilor „înalte” și populare ale artelor vizuale. Idealul estetic al artistului/spectatorului care funcționează ca un dispozitiv optic mecanic, precum și conexiunile acestuia cu practicile de vizionare imersivă tipice ochelarilor cu panorama și dioramă, vor fi discutate în secțiunea următoare.

APARIȚIA COMUNICĂRILOR MODERNE

Peisaj, tehnologie și vizionare imersivă

Ca proces mecanic, fotografia a fost celebrată în Statele Unite ca parte a entuziasmului în creștere pentru tehnologie. Satisfăcând gustul de la mijlocul secolului al XIX-lea pentru realism, mediumul a fost apreciat pentru că oferea un nou tip de reprezentare care 82 } era liberă de convențiile culturale și de interpretările personale ale artiștilor. Potrivit comentatorilor timpurii, fotografiile au rezultat dintr-o operație de autogeneză, în care procesele optice și chimice au permis naturii să se dezvăluie ca imagini. Definită de Oliver Wendell Holmes drept o „oglindă cu memorie”, placa de fotografie a fost originea imaginilor considerate perfecte din punct de vedere etic, în măsura în care au fost produse dintr-un dispozitiv pur mecanic. a realității, criticii au identificat-o adesea ca fiind superioară literaturii și picturii în a surprinde calitatea sublimă a peisajului american.

În acord cu idealul reprezentării ca reflecție pur mecanică și cu noțiunea de opera de artă ca produs al unui proces de autogenerare, memoria și vederea au fost adesea comparate cu camera de fotografiat și placa negativă, reluând reprezentările de hibridizări corp-mașină. O astfel de comparație se găsește în descrierea lui Emerson despre Thoreau, cu care obișnuia să facă plimbări lungi la periferia Concordului: „A fost o plăcere și un privilegiu să merg cu el. El cunoștea țara ca o vulpe sau o pasăre și o trecea liber pe cărările sale. . . . Puterea lui de observație părea să indice simțuri suplimentare. El a văzut ca la microscop, a auzit ca la urechea trâmbiței, iar memoria lui era un registru fotografic a tot ceea ce a văzut și auzit.”3° Mai mult, metafora noterions a lui Emerson a observatorului ca „un glob ocular transparent”, care exemplifica cu măiestrie mitul auto-regenerării în puritatea naturii, poate fi interpretat ca modelat pe lentile și aparate optice, pe o fantezie de fuziune între tehnologie și corpul uman:

În pădure ne întoarcem la rațiune și credință. Acolo simt că nimic nu mi se poate întâmpla în viață, nicio rușine, nicio calamitate (lăsându-

mi ochii) pe care natura să nu le poată repara. Stând pe pământul gol, – capul meu scăldat de aerul vesel și înălțat în spațiu infinit, – tot egoismul ticălos dispare, devin un glob ocular transparent; Sunt nimic; văd tot; curenții ființei universale circulă prin mine.... Sunt iubitor de frumusețe necontaminată și nemuritoare. În sălbăticie, găsesc ceva mai drag și mai înrudit decât pe străzi sau sate. În peisajul liniştit, şi mai ales în linia îndepărtată a orizontului, omul vede oarecum la fel de frumos ca propria sa natură.31

Cufundat în contemplarea extatică a naturii, privitorul se concentrează în mod conștient asupra actului de a privi, permițând vederii să înglobeze toate celelalte simțuri. Observatorul răpit lasă astfel restul corpului în urmă și este conștient de sine doar ca operație a vederii, o privire pură. Scopul acestei izolări imersive a conștientizării numai în cadrul experienței vizuale este de a reuni cu „spațiul infinit" și

Cu Ochi o/ Flesh and Glass Eyes

5,5 Christopher Pearse Cranch, Globul ocular transparent (din Emerson's Nature), ca. 1839 (detaliu).

Cerneală pe hârtie. Din albumul de însemnări „New Philosophy" al lui Cranch, ms Am 1506 (4), Biblioteca Houghton, Universitatea Harvard.

„curente ale spiritului universal", dar pentru a face acest lucru, privitorul trebuie mai întâi să-și transcende propria individualitate și să devină un „glob ocular transparent" dezinteresat, pasiv și mecanic. În această stare, observatorul lui Emerson, ca un dispozitiv optic, este capabil să perceapă natura în fiecare detaliu. Tehnologia apare astfel ca o metaforă pentru mintea și corpul uman și ca un instrument de amplificare a simțului de percepție al observatorului.32

Noțiunea de operă de artă capabilă să imite procesele naturii de auto-generare, împreună cu idealul reprezentării ca reproducere fidelă a realității, precum și prejudecățile împotriva interpretării personale, se răsfrâng în toate expresiile culturale ale sublimului tehnologic american. La fel ca observatorul Emersonian din pădure, artistul peisagist a fost instruit să devină „un glob ocular transparent". În conformitate cu idealul estetic de la mijlocul secolului al XIX-lea al reprezentării ca oglindă a lucrurilor, meritul artistic constă în capacitatea pictorului de a-și ascunde intervenția.33 Artiștii au fost încurajați să meargă la natură și să învețe cum să privească lucrurile cu atenție, să controlează viziunea și imaginația pentru a rămâne cât mai aproape de adevărul vizibil și pentru a se concepe ca instrumente transparente și obiective de intermediere, astfel încât să le permită să realizeze, virtual, ritualul purificator al contemplării naturii necontaminate. Cu alte cuvinte, artistul a fost conceput ca o mașină de auto-înregistrare. După cum a menționat Christian Kassung, mașinile de auto-înregistrare au fost dezvoltate în secolul al XIX-lea cu scopul de a înlocui operatorul uman nesigur cu „un obiect tehnic (sau eul tehnic)" capabil să observe „natura inocent la momentul în care corpul uman a fost devenind din ce în ce mai incontrolabile sau nesigure."34

Practicile de reprezentare și recepție a peisajului pe care le-am descris până acum pot fi de asemenea înscrise pe deplin în ceea ce

istoricii științei Lorraine Daston și Peter Galison au identificat drept „obiectivitate mecanică”.35 În cartea lor influentă despre istoria obiectivității și eul științific. , Daston și Galison au susținut că un nou mod „obiectiv” de a face imagini a apărut la mijlocul secolului al XIX-lea. Pe baza automatismului, obiectivitatea mecanică a vizat producerea de imagini

smuls de mâini umane, nepătat de interpretarea subiectivă. Pentru a atinge un astfel de rezultat, oamenii de știință, precum și artistul angajat în lucrări pentru studii științifice, trebuiau să fie învățați ce să vadă și cum să le vadă, cum să-și controleze viziunea pentru a evita tentația de a interpreta, tipifica, sau înfrumusețați datele observate, așa cum au făcut oamenii de știință în natură conform modelului epistemic care a precedat obiectivitatea mecanică în secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Apoi, oamenii de știință a căutat să reprezinte nu specimenul individual propriu-zis, ci un exemplar idealizat și perfecționat al lumii naturale. Acest lucru a fost realizat prin identificarea tipurilor și regularităților subiacente și prin corectarea imperfecțiunii naturii prin interpretare subiectivă. Scientiste care urmează noua episteme a obiectivității mecanice s-a străduit să se distanțeze de acest model. Observatorul lor ideal era capabil să antreneze simțurile și să liniștească voința pentru a înregistra pasiv realitatea în toate detaliile, la fel ca o mașină de auto-scris. Aceasta presupunea auto-supraveghere și autocontrol. De asemenea, din moment ce mașinile ofereau imagini fără interpretare, ele reprezentau autenticitate.

Asemănările dintre obiectivitatea mecanică și estetica peisajului în Statele Unite la mijlocul secolului rezonează prin acest model. Acest lucru contrazice ceea ce Daston și Galison afirmă în mod surprinzător cu privire la artă:

Ascensiunea imaginii obiective a polarizat spațiul vizual al artei și științei, la fel cum rolul celor două domenii s-a împărțit asupra rolului voinței. Din secolul al XVI-lea, când a apărut cartea științifică ilustrată, până în secolul al XVIII-lea, relația dintre artă și știință fusese în mare parte una de colaborare, nu de opoziție. Abia la începutul secolului al XIX-lea artiștii romantici au început să apere impunerea voită a sinelui ca sine qua non a artei. La rândul lor, oamenii de știință au insistat tot mai mult pe contrariul: imaginile lor trebuie curățate de orice urmă de sine. Baudelaire a surprins distincția atunci când, în „Salonul din 1859”, el l-a ventrilochizat pictorului pozitivist: „Vreau să prezint lucrurile așa cum sunt, sau așa cum ar fi, presupunând că eu nu exist. Universul fără om.” Artistul imaginar al lui Baudelaire a răspuns: „Vreau să luminez lucrurile cu spiritul meu și să proiectez reflectarea lor asupra celorlalți.”36

Aceste cuvinte sunt expresia unei acceptări implicite și uneori chiar inconștiente a unei vulgate istorico-artistice conform căreia modernismul timpuriu coincide cu impresionismul francez. Acest lucru

rezultă din aderența persistentă, în istoria artei, la o noțiune eurocemric, totalizatoare și omogenizată a modernismului, bazată pe modelul tradițional de autor, originalitate și intenționalitate. Cine spune că perspectiva lui Baudelaire a fost cea corectă? Cine spune că a fost singura care merită considerată o poziție estetică de avangardă valabilă? De ce trebuie să-l respingem pe pictorul pozitivist pentru că Baudelaire nu i-a apreciat arta? Felul în care artiștii din Statele Unite și-au conceput opera demonstrează faptul că arta și știința nu au luat drumuri separate peste tot în timpul secolului al XIX-lea. În plus, după cum însăși existența pictorului pozitivist în accoum demonstrații lui Baudelaire,

Cu Ochi o/ Flesh and Glass Eyes

■5.6 Fotograf necunoscut, grup pe cowcatcher al trenului dincolo de Piedmont, 1858. Imprimare pe hârtie sărată, 8x10 inch. Excursie de artist peste Colecția de fotografii a căilor ferate din Baltimore și Ohio, Maryland Historical Society, Baltimore.

punctul de vedere al artistului american nu era exclusiv pentru Statele Unite, ci împărtășit și în Europa.

Dorința ca o experiență de vizionare captivantă să fie realizată printr-o hibridizare a corpului uman cu tehnologia apare din nou în articolul lui Strother într-un pasaj dedicat ascensiunii dificile, precum și periculoase, a Allegheniilor „cu un singur salt îndrăzneț". Strother povestește cum un număr de excursioniști neînfricați, inclusiv cele trei doamne de la bord, s-au așezat cu încredere în fața motorului și pe vaci, pentru a „pentru a obține o vedere mai bună a scenelor mărețe care se deschideau înainte și în jurul lor. ." Locomotiva cu abur este descrisă ca un „călar puternic" fiabil, stabil și docil în care pasagerii se simt absolut încrezători, astfel că „domnii au considerat că este un privilegiu să ajungă, în timp ce tovarășii lor mai blânzi s-au întins pe umerii lui de fier și și-a mângâiat coastele de arăta de parcă ar fi fost un ponei."38 Nu numai că pasagerii sunt descriși ca încercând să se îmbine cu partea din față a trenului, dar locomotiva pare plină de afecțiune față de ei: „Câte puterea și mărinimia sunt. presupus a fi inseparabil, ne putem imagina fără îndoială că „232" i-a apreciat poziția; că s-a cocoșat cu mândrie,

APARIȚIA COMUNICĂRILOR MODERNE

JWÇENIHHÙ THE jLr^t-UANLHfi,

■5.7 „Ascenderea alegheniilor". Gravura în lemn după desen de Porte Crayon (DH Strother), Harțer's New Monthly Magazine, iunie 1859.

i-a moderat fluierul și „a urlat la fel de blând ca un porumbel care suge", l-a împiedicat tocator în sus pe sălbatic abrupt, lin, ca și cum articulațiile lui ar fi fost unse cu parfum de ulei."39 Au fost făcute o serie de fotografii pentru a imortaliza și curajul pasagerilor. ca bunăvoința locomotivei iubitoare. Articolul lui Strother conține o versiune romantică a acestor fotografii, o gravă în lemn care arată pasagerii îndrăzneți și fericiți înghesuiți pe vaci în timp ce trenul urcă un munte. Alături de narațiunea articolelor, aceste imagini transmit nevoia pasagerilor să se îmbine cu locomotiva pentru a obține

o vedere panoramică captivantă a peisajului care se deschide „înainte” și „în jurul” chiar din față a trenului. Această practică anticipează genul cinematografic timpuriu popular al călătoriei fantomă (sau panoramei), filmat prin poziționarea unei camere și a unui cameraman în fața unui tren în mișcare.

Globul ocular transparent prin care subiectul care observă este „înălțat într-un spațiu infinit”, astfel încât „curenții spiritului universal să circule prin el” și pe pasagerii B&O se amestecă cu locomotiva pentru a obține cea mai bună vedere a peisajului care se deschide „înainte” și „în jur” rhem au multe în comun cu forma captivantă de spectator experimentată în spectacolele cu panoramă și dioramă, așa cum este descrisă de Alison Griffiths.40 Aplicarea modelelor de spectator folosite în mod tradițional

în studiile cinematografice până la forme de iluzii spațiale care au precedat filmele, Griffiths a subliniat faptul că panorama, cu privirea ei atotcuprinzătoare care înconjura spectatorii, oferea publicului un divertisment imersiv prin excelență. Clădirile circulare cu cupolă maiestuoase ale panoramelor, conținând picturi uriașe la 360 de grade, au produs în observatori un sentiment de uimire și sentimente cvasi-religioase care amintesc de experiența catedralei medievale. Mai mult, spectatorul a fost învăluit într-o realitate artificială de care a fost absorbit printr-un transport virtual realizat prin vedere. În cele din urmă, experiența panoramă a fost centrată pe reconstituirea, pe ideea de spectator ca formă de revisitare, de parcă observatorii ar fi martori la ceva ce se întâmplase deja într-un alt loc și într-un alt moment, ca și cum scena reprezentată ar fi fost petrecându-se de-a lungul unei prezențe și continuitate temporală și spațială imediată.

Nu numai că creația artistică a fost descrisă ca un proces mecanic de obiectivitate optică prin recurgerea la hibridizări imaginare ale omului și mașinii (locomotiva cu abur, aparatul fotografic, lentila optică), ci și practicile de spectator bazate pe modelul panoramic al imersivă. vizionarea și reconstituirea au fost componente constitutive ale picturilor, fotografiilor, gravurilor și sărbătorilor și evenimentelor promoționale. Adesea întărită de utilizarea binoclului, a lentilelor de operă și a lentilelor de mărire, într-un alt exemplu de extindere a percepției corporale prin tehnologie, privirea imersată a privitorului ar putea „pătrunde” pe suprafața imaginii, astfel încât să efectueze o peregrinare virtuală în limitele sale. , făcând astfel posibilă participarea colectivă la expedițiile aventuroase efectuate mai întâi de exploratori și pionieri. Încețoșând granița dintre a privi și a privi prin, acest observator mecanizat, obiectiv și cufundat a alternat între un accent interpretativ pe un singur „eu” individual și „noi” colectiv. Acest lucru demonstrează că rețeaua de comunicare formată din fotografie, printuri, picturi, calea ferată, sistemul poștal și presa ilustrată a jucat un rol crucial în formarea practicilor de vizionare care se structurează! sentimente culturale și dispoziții estetice despre națiunea SUA în țară și în străinătate.

Note

ï. Kennedy, „Crossing Continents”, 119.

2. Danly, introducere în Danly și Marx,

Ehe Railroad in American Art, 11.

3. În ultimele două decenii, savanții care lucrează în domenii precum istoria artei, istoria fotografiei, antropologia, studiile culturii materiale și studiile media au produs lucrări inovatoare.

asupra materialității imaginii ca obiecte.

Vezi, de exemplu, Geli, Art and Agency, Edwards and Hart, Photographs Objects Histories·, Poole, Vision, Race, and Modernity, Batchen, Each Wild Idea·, Huhtamo,

Illusions in Motion·, Pinney, Photography's Other Histories·, Miller, Materiality, Gitelman, Always AlreadyNew; Roberts, Pransporting Visions.

4. Nye, American Eechnological Sublime.

5. Vezi, de exemplu, Maddox, „Thomas Cole and the Railroad”, 3-4.

6. Danly, introducere, 1-4; Marx, „Căile ferate-în-peisaj. ”

7. Miller, Ehe Empire of the Eye, 21-64;

Miller, „Soarta sălbăticiei”; Wallach, „Râul lui Thomas Cole în Catskills”. Stephen Daniels, de exemplu, a observat

că munca lui Cole exprima mai mult aspirațiile investitorilor căii ferate decât realitățile funcționării acesteia. Daniels, Fields of Vision, ι6$-6γ.

8. Pentru o discuție despre stadialism în relatările narative despre identitatea națională în Statele Unite, vezi Alien, A Republic in Time, 41-58.

9. Marx, Mașina din grădină.

10. Exemple de savanți care au analizat cultura tipărită și vizuală ca una singură sunt Dinius, Camera și presa și Henkin, City Reading.

11. Pentru o prezentare a uniunilor de artă din Statele Unite, a se vedea Lett, Hills și Brownlee, Perfectly American.

12. Natale, „Fotografie și mijloace de comunicare”.

13. Bierstadt Brothers, Stereoscopie Views și Gems of American Scenery.

14. Frații Bierstadt, prefață la Gems of American Scenery.

15. „O excursie pe calea ferată din Baltimore și Ohio”, 208; „Domestic Art Gossip”, 27; „Articole de artă domestică și bârfe”, 207.

16. „O excursie pe calea ferată din Baltimore și Ohio”, 210.

17. Porte Crayon, „Excursia artiștilor peste drumul feroviar Baltimore și Ohio”, 6.

18. „O excursie pe calea ferată din Baltimore și Ohio”, 208.

19. Maddox, „The Railroad in Eastern Landscape, 1850-1900”; Danly, introducere, 5-8; Mazow, „'And Picturesque It Everywhere'”; Poesch, „Excursia unui artist”.

20. Porte Crayon, „Excursia artiștilor peste drumul feroviar Baltimore și Ohio”.

21. Ibid., 5.

22. Ibid.

23. Pentru o discuție despre fotografie și apariția cyborgului în secolul al XIX-lea, vezi capitolul lui Erkki Huhtamo din această carte.

24. Porte Crayon, „Excursia artiștilor peste drumul feroviar Baltimore și Ohio”, 6.

25. „Articole de artă domestică și bârfe”, 207.

26. Porte Crayon, „Excursia artiștilor peste drumul feroviar Baltimore și Ohio”, 6.

27. Orvell, The Reai Thing, 4-7.

28. Whitman citat în Orvell, The Reai Thing, 6.

29. Trachtenberg, „Fotografie”.

30. Emerson, „Biographical Sketch”, 21-22.

31. Emerson, „Natura”, 39.

32. Leonardi, Il Paesaggio Americano dell'Ot-tocento, 5 1-55.

33. Cele nouă „Scrisori despre pictura peisagistică” ale lui Asher Brown Durand publicate în Crayon între 1855 și 1856 oferă

un exemplu emblematic al acestui discurs estetic.

34. Kassung, „Mașini de auto-scris”. Vezi și Morus, Corpuri/Mașini.

35. Daston și Galison, Obiectivitatea, 191-25 1.

36. Ibid., 187-88.

37. Porte Crayon, „Excursia artiștilor peste drumul feroviar Baltimore și Ohio”, 13.

38. Ibid.

39. Ibid., 14.

40. Griffiths, Shivers Down Your Spine, 37-78. Schimbările de viziune aduse de călătoria cu trenul au fost analizate în raport cu panorama de către Wolfgang Schivelbusch în studiul său seminai despre impactul căii ferate asupra conștiinței industrializate (Schivelbusch, The Railway Journey, 62).

Producția de la egal la egal în epoca colodionului

Brevetul de bromură și presa fotografică, 1854-1868

LYNN BERGER

Progresul fotografiei se datorează faptului că este proprietatea tuturor. . . . Știința în America este [pe cale] să fie legată de blocul privilegiilor personale de către un grup de oameni închiși între ziduri

al Oficiului de Brevete al Statelor Unite din Washington.

— „Originea bromurilor”, Jurnalul lui Hiimphrey, 1860

„Experiența”, scria Henry Hunt Snelling în primul număr al Photographie Art-Journal din ianuarie 1851, „învățase lumea că secretul [ш] este marele bar pentru toată bunăstarea pământească.”1 În afaceri, „intercomuniune”. ” și informațiile liber partajate au fost cheia succesului, iar presa periodică le-a facilitat pe ambele: fermierii, negustorii și mecanții, de exemplu, toți se lăudau cu un „organ tipărit de intercomuniuni, în beneficiul lor special”. Atunci, de ce, a întrebat retoric Snelling, „nu ar trebui ca dagherotipul să beneficieze în egală măsură de un periodic dedicat intereselor sale, mai ales când arta lui este atât de susceptibilă de îmbunătățire?”2

Fotografia a fost un mediu nou în secolul al XIX-lea — unul, s-ar putea adăuga, dintre multe.3 Scena în care a intrat era presărată de alte medii și tehnologii, unele noi, altele nu atât de noi, iar utilizările sale au fost determinate în funcție de: și, uneori, prin aceste alte medii. Un mediu cheie care a contribuit la modelarea sensului și identității fotografiei și a practicanților ei a fost periodicul: de fapt, mulți, dacă

nu cei mai mulți, americanii au întâlnit prima dată dagherotipul prin descrieri verbale în presa populară și științifică.4 Reviste specializate în fotografie, lansate pentru prima dată în Statele Unite

în 1850, au jucat un rol esențial în construirea unei comunități de fotografie - o comunitate cu valori particulare și practici sancționate. , „partajarea cunoștințelor” și „invenția colectivă” principale dintre ele.

Acest eseu analizează modul în care presa fotografică a încurajat și facilitat schimbul de cunoștințe și colaborarea în cadrul comunității nascem photographie din Statele Unite. Susțin că presa fotografică a permis ceva ce am putea recunoaște astăzi drept „producție de la egal la egal” și a găzduit o dezbatere prelungită despre natura proprietății intelectuale. În special, examinez rolul jucat de mai multe reviste americane de fotografie, inclusiv Snelling's Photographie and Fine Art Journal (PFAJ), American Journal of Photography (AJP) al lui Charles A. Seely și Philadelphia Photographer (PP) al lui Edward Wilson, în opoziție cu Brevetul de bromură al lui James Cutting între 1854 și 1868 — o perioadă marcată de ascensiunea presei fotografice ca instituție importantă a fotografiei și de consolidarea fotografiei ca, printre altele, o meserie și o profesie.

Deși folosirea unui termen atât de din secolul al XXI-lea ca „producție de la egal la egal” într-o discuție despre fotografia din Cemury al XIX-lea ar putea părea anacronică, sper să conving cititorul că acest concept — un termen încărcat de valori pe care nu îl voi adopta necritic. — ajută la iluminarea unui aspect crucial al istoriei fotografiei.5 Istoricii fotografiei au apelat adesea la reviste de fotografie de la mijlocul secolului al XIX-lea precum PFAJ și AJP în Statele Unite, British Journal of Photography and Photographie Notes în Marea Britanie sau La Lumière în Franța.6 Cu toate acestea, modul în care aceste reviste au promovat schimbul de cunoștințe și invențiile colective, ideile pe care le-au difuzat despre proprietatea intelectuală și modul în care au servit ca vehicule pentru activism au scăpat în mare măsură de radar. Poate că acest lucru este așa pentru că nu se potrivesc cu ușurință într-o narațiune care privilegiază geniul artistic individual sau problemele de estetică, stil sau gen. Dar, pe lângă o formă de artă, fotografia a fost, desigur, și o știință și o afacere — una care prezenta „companii înființate] într-o industrie nouă, riscantă de înaltă tehnologie”7. Știința și „munca” fotografiei au fost adesea emergențe colective, susținute de presa fotografică. Evidențiind natura relativ deschisă și colectivă a practicii și inovației americane în domeniul fotografiei, acest eseu arată nu numai că istoria fotografiei a fost strâns legată de cea a cel puțin unui alt mediu — jurnalul primar — ci și că „ producția de la egal la egal” precede cu mult era digitală cu care este atât de imitim asociată.

The Photographie Press: O scurtă introducere

Începutul anilor 1850 a marcat un punct de cotitură în istoria fotografiei — în acel moment încă relativ scurtă. Improdusă în deceniul precedent, prin fotografia de vremuri din Statele Unite, a arătat toate capcanele unui mediu consacrat, inclusiv un

numărul de aplicații sociale și științifice convenite, o industrie a producției și consumului și un grup considerabil de practicieni.8 A fost începutul „epocii colodionului”, definită de trecerea graduală de la dagherotipie la cea mai ușoară, mai ieftină, și proces intrinsec reproductibil de negative de sticlă și prims de hârtie. Cu aceasta, fotografia a părăsit stadiul de pionierat și a intrat într-o fază mai stabilă – una în care potențialul său comercial, științific și artistic ar putea fi explorat și dezvoltat mai pe deplin.9

Că fotografia ar trebui să creeze propria ei presă specializată avea sens; așa cum s-a întâmplat, 1850 a marcat, de asemenea, „o nouă eră în istoria revistelor americane.”10 Printr-o combinație de dezvoltări tehnologice, economice și legai, inclusiv invenția presei cu abur, noi dispozitive pentru fabricarea hârtiei, și dezvoltarea și extinderea Sistemului poștal, publicarea de reviste devenise o afacere mai accesibilă – chiar dacă mai riscantă –, în timp ce revistele „căpătaseră legitimitate în ochii publicului cititor”.11 Aceasta însemna că „pasiunea pentru literatura periodică care characterizefd] the age”, așa cum a spus New York Quarterly în 1854, a fost susținută de aproape șapte sute de periodice care s-au adresat unei varietăți de interese speciale: grupuri religioase, mișcări de reformă și pasionați de diferite forme, toate au avut propriile lor periodice.12 Acestea includ reviste de specialitate, dintre care existau sute, toate create pentru a-i ajuta pe „membrii profesiilor emergente și a altor ocupații specializate să dezvolte standarde comune de practică și identități distincte.”13

Jurnalul Daguerreian al lui Samuel Dwight Humphrey, redenumit în curând Humphrey's Journal (HJ), a fost lansat în noiembrie 1850, urmat anul următor de Photographie Art-Joumal a lui Henry Hunt Snelling, care mai târziu a devenit PFAJ. Ambele reviste au fost publicate la New York, la fel ca AJP, lansat de Charles A. Seely în 1855.14 Alte țări au urmat curând exemplul, iar până la sfârșitul deceniului, existau „cel puțin o duzină” de reviste de fotografie în circulație în Statele Unite. și Europa. Reproșându-se frecvent extraetele unul de la celălalt, ei au constituit o rețea internațională pentru diseminarea cunoștințelor, know-how-ului, normelor și valorilor în materie de fotografie.15

Jurnalele americane de fotografie au căutat să unească o comunitate de fotografi în creștere, dar și diversificată, una care includea amatori, precum și fotografi profesioniști, care adoptau cu toții strategii de afaceri și standarde tehnice și estetice diferite. Considerând că, așa cum spune un editor, „în unire există forță”, editorul acestor reviste a încercat să facă progrese tehnologice, sociale și culturale ale fotografiei prin îmbunătățirea comunicării și cooperării dintre practicienii și teoreticienii săi, educând reprezentanții săi în practică și fața morală a comerțului și insuflarea unui set comun de standarde și valori.16

Printre aceste valori, deschiderea și colaborarea s-au clasat deosebit de sus. Dacă fotografia ar fi „să-și asume o sferă mai înaltă și să o mențină”, a scris Snelling, un fotograf care se întâlnește cu o nouă descoperire nu ar trebui să o țină pentru el însuși: „Este o mare greșeală să presupunem că pot rezulta beneficii individuale dintr-un astfel de curs; numai prin comunicare și schimb liber se poate obține un avantaj permanent

ei."17 Snelling și Seely i-au încurajat pe fotografi să-și prezinte descoperirile în jurnalele lor – și mulți dintre ei au făcut-o.18

În plus, atât PFAJ, cât și AJP au raportat și au evaluat brevetele de fotografie recent eliberate.19 „Practica comisarilor care acordă aproape tuturor celor care solicită, brevete pentru produsul creierului altor bărbați, din cauza unor neînsemnate și poate , variația fără valoare, devine ... o chestiune atât de serioasă, încât aproape că necesită un „Comitet de supraveghere" pentru a examina diferitele prejudicii", a scris partenerul de afaceri al lui Charles Seely, Henry Garbanati, în AJP în 1858/° Seely și Garbanati l-au văzut ca fiind dreptul lor – oricine are dreptate, într-adevăr – de a „revedea deciziile [examinatorilor de brevete] cu privire la fotografie; și nu trebuie să ezităm să ne deosebim de ele și să le contestăm."21

Între încurajarea schimbului de informații și atitudinea critică față de brevete, se găsește în paginile presei fotografice o ambivalență cu privire la proprietatea intelectuală – un conflict între un model „științific", comunalist, în care datele sunt partajate, experimentele sunt repetate. de către egali, iar progresul se realizează prin cooperare și o noțiune mai individualistă și mai iernalistă a inovației, precum cea consacrată în dreptul brevetelor, unde progresul este rezultatul lucrului individual al inventorului pentru recompensele care vin dintr-un monopol (temporar)22. brevetarea inovațiilor în materie de fotografie nu a fost respinsă în mod categoric, aceasta a fost doar pentru că s-a înțeles că unii oameni aveau nevoie, pur și simplu, de a-și câștiga existența.23

Secretul era anatema, brevetarea era acceptabilă, dar împărtășirea era de aur. „Omul poate trăi fericit doar în relații sexuale libere cu semenii lui", a scris Snelling. El credea că un fotograf ar „obține un avantaj mult mai mare de pe urma [o invenție], permițând folosirea acesteia de către alții, decât păstrând-o în întregime pentru el însuși": meritul pe care îl aducea împărtășirea ar asigura un flux constant de afaceri.24 La urma urmei, în știință și artă, punerea descoperirilor la dispoziția lumii „s-a dovedit întotdeauna cea mai profitabilă pentru indivizi, pentru că nu numai că dă naștere la încredere în abilitățile sale în rândul maselor, dar îi conferă o reputație la nivel mondial – o poziție în profesia sau afacerea sa particulară. care este în toată lumea."25

Producția de la egal la egal în epoca colodionului

Într-un fel, editorul de jurnal și colaboratorii au conceput fotografia ca ceea ce noi astăzi am recunoaște ca fiind o tehnologie bazată pe comun, produsă de colegi.26 În cuvintele savantului în legai Yochai Benkler, producția este „„bazată pe bunuri" atunci când nimeni nu folosește drepturi exclusive de a organiza efortul sau de a capta valoarea acestuia și atunci când cooperarea este realizată prin mecanisme sociale, altele decât semnele de preț sau direcțiile manageriale." Atunci când o astfel de cooperare are loc la o scară

deosebit de mare, se numește „producție de la egal la egal”: munca este divizată în piese mici, permițând participanților să combată „la diferite niveluri de efort în concordanță cu motivația lor”. Producția de la egal la egal se bazează mai degrabă pe recompense indirecte decât pe plăți directe, acele recompense fiind fie externe, inclusiv „îmbunătățirea reputației și dezvoltarea capitalului uman și a rețelelor sociale”.

sau internai, care implică satisfacerea „nevoilor psihologice, plăcerii și sentimentului de apartenență socială”.27

Deoarece producția peer bazată pe comun este vizibilă în special în domeniul online - gândiți-vă la software-ul open-source sau la enciclopediile online precum Wikipedia - analistul său tind să o vadă ca pe o proprietate emergentă a mediului digital în rețea. În opinia lor, noile tehnologii de comunicare — „infrastructura tehnică a Internetului” — permit noi tipuri de comportament colaborativ și chiar altruist.28 Dar în cimitirul al nouăsprezecelea, presa fotografică a permis, de asemenea, schimbul de cunoștințe și colaborarea între mulți indivizi dispersați geografic - cu nici o autoritate unică, centralizatoare, care să organizeze direcția inovației incrementai și motivată de alte recompense decât plata directă.

De fapt, după cum au început recent să arate istoricii de afaceri, schimbul de cunoștințe și inovarea colectivă au fost mult mai comune în cimitirul al nouăsprezecelea decât se crede în general.29 Printre avantajele schimbului de cunoștințe, atunci ca și acum, se numărau crearea unor standarde comune sau cele mai bune practici — care ar putea sfârși prin a avea beneficii economice, precum și promisiunea unei reciprocități viitoare, așa cum a recunoscut Snelling.

La fel ca hackerii de astăzi și activiștii open-source, utilizatorii inovatori și editorul de fotografii timpurii credeau că schimbul de cunoștințe ar beneficia nu doar de tehnologie în sine, ci și de persoana care face schimbul. Adesea au avut dreptate: Oscar Mason, fotograf de la Bellevue Hospitais, de exemplu, și-a împărtășit frecvent ajustările și invențiile prin reviste, bazându-se pe reputația sa de fotograf cu minte științifică, solicitând afaceri ca consultant independent.30 Henry T. Anthony — un partener. cu fratele său în casa de aprovizionare a companiei A. & HT și, de asemenea, în 1870, fondatorul buletinului fotografic al lui Anthony — a oferit adesea noi formule sau tehnici fotografilor cu care se împrietenise, care ulterior le-au transmis comunității fotografice prin scriere. jurnalelor, creditându-l pe Anthony drept inițiatorul ideii.31

Pe scurt, presa fotografică din cimitirul al nouăsprezecelea a încurajat și încurajat „producția de la egal la egal”, facilitând comunicarea între fotografi, revizuirea brevetelor și ajutând la soluționarea litigiilor privind brevetele în afara instanței și oferind avantaje reputaționale fotografilor dornici să-și împărtășească cunoștințele.32 La vremea respectivă, a facilitat, de asemenea, acțiunile colective împotriva brevetelor care, fie au fost înscrise în

mod nedrept, fie au fost aplicate prea strict – așa cum va arăta exemplul brevetului de bromură.33

Brevetul de bromură și presa

În vara anului 1854, inventatorul James A. Cutting din Boston a primit trei brevete pentru îmbunătățirea fotografiei. Unul dintre acestea, brevetul SUA nr. 11.266, a acoperit utilizarea colodionului și a bromurii de potasiu în emulsii de fotografie. Cu asta, Cutting a revendicat fiecare fotograf care a folosit procesul de colodion umed - ceea ce însemna, la momentul respectiv, marea majoritate a fotografilor americani.

Când Humphrey's Journal a aflat despre brevet, a remarcat că „un număr dintre fotografii noștri americani au obiceiul de a face experimente europene și de a-și însuși rezultatul în beneficiul lor personal, și nici măcar să nu dea în schimb o declarație recunoscută.”34 Cutting a colaborat cu mai mulți agenți, vânzând licențe fotografilor și caselor de aprovizionare. Destul de curând, fotografi au început să dezbată valabilitatea brevetului în paginile PFAJ și AJP.'

Câțiva ani mai târziu, Cutting și unii dintre licențiații săi au început prima dintr-o serie prelungită de bătălii legale împotriva fotografilor care încălcau brevetul.36 În 1857, de exemplu, agentul lui Cutting din New York, WA Tomlinson, a început un proces împotriva lui Abraham Bogardus. pentru utilizarea bromurii în colodion. Bogardus, hotărând că cererea era prea laborioasă și costisitoare pentru a fi respinsă, a decis cu Tomlinson în afara instanței – un rezultat care, dintr-un motiv oarecare, a fost considerat drept o victorie pentru reclamant.37 Astfel, încurajat, Tomlinson a început un proces similar împotriva proeminentului și bine-respectatul dagherotipist Charles D. Fredricks.

În acest moment, Snelling și Seely au început să-și folosească jurnalele ca vehicule pentru activism împotriva a ceea ce ei considerau un brevet acordat pe nedrept și exploatat pe nedrept. (Într-adevăr, principalul punct de discuție nu a fost dacă invențiile fotografice ar trebui brevetate în totalitate, ci mai degrabă dacă tăierea a fost, de fapt, adevăratul și primul inventator al utilizării bromurii în colodion.) În ianuarie 1859, la scurt timp după Bogardus iar Tomlinson se hotărâse, Seely a retipărit procedura în jurnalul său. Într-un editorial, el le-a spus cititorilor săi: „Nu vă alarmați de niciun fel de amenințări ridicole de a vă închide afacerea. Dacă ați încălcat brevetele în trecut, plătiți doar ceea ce este rezonabil. Dacă ești suficient de neînțelept încât să le încalci, nu avem nici un sfat și nicio simpatie pentru tine.”38 În numărul următor, un editorialist care scria sub numele de „Bârfa” nu a fost de acord cu sfatul lui Seely, exprimând speranța sinceră că „fiecare Omul care are un dolar pe care intenționează să-l dedice artei, în loc să-l plătească drept poștă neagră pentru privilegiul de a folosi ceea ce avea dreptul de a folosi, îl va pune într-un fond general în scopul de a testa problema în detaliu și se va angaja. fondul pentru apărarea oricăruia sau a tuturor

celor care sunt atacați de potențialul monopolist.”39 Partenerul lui Seely, Garbanati, le-a cerut, între timp, fotografilor să se opună brevetului „ca un singur corp”: dacă toți s-ar uni și s-ar dovedi că folosirea bromurii de potasiul în colodion a fost o practică obișnuită înainte ca Cutting să-l breveteze, atunci va deveni clar că „ofițerii de brevete nu aveau mai mult dreptul să monopolizeze acest lucru decât al aerului pe care îl respirăm.”4°

În februarie 1860, un număr mare de fotografi s-au reunit la Cooper Union din New York. Întâlnirea fusese organizată împreună de Snelling și Seely și făcuse publicitate în jurnalele lor; Seely a condus ședința, în timp ce Snelling a acționat ca secretar, iar rapoartele despre aceasta și cele ulterioare au fost publicate în ambele reviste. Obiectul întâlnirii, a explicat Seely, a fost „de a găsi mijloace pentru a învinge procesul care se află acum pe rolul domnului Charles D. Fredricks”; întrucât chestiunea era „de o importanță vitală pentru întreaga comunitate fotografică, nu era corect ca inculpatul din acest proces să fie încadrat cu toată cheltuiala necesară procesului său.”41

Snelling și Seely le-au cerut fotografilor să contribuie cu bani la ceea ce va fi cunoscut în curând sub numele de „Fondul Fredricks” pentru a acoperi cheltuielile procesului. Organizând astfel acțiunea colectivă, ei au subliniat cele două valori cheie pe care le-au asociat cu practica fotografiei: un sentiment de comunitate și fraternitate, precum și o înțelegere a cunoștințelor și a know-how-ului în fotografie ca bunuri colective. „Ceea ce era intenționat, de către inventatorul său, să fie liber pentru toți, poate deveni monopolul unui singur om”, a scris Snelling.42 După cum afirmase A. Ceileur, consilierul lui Tomlinson în Tomlinson v. Fredricks, în 1858, „ progresul fotografiei se datorează faptului că este proprietatea tuturor. Oamenii de știință din fiecare națiune s-au pus pe treabă și au încercat, prin îmbunătățiri, să perfecționeze acea ramură a științei moderne.” Acum, a continuat Ceileur, „în mijlocul superiorității admise și al succesului final anticipat - știința primește un cec într-o țară care, mai presus de toate celelalte, dăunează dreptului de campionat pentru libertate și instituții libere. Știința în America trebuie să fie legată de blocul privilegiului personal de către un grup de oameni închiși între zidurile Oficiului de brevete al Statelor Unite din Washington.”43 Tomlinson v. Fredricks a generat discuții dincolo de drepturile de proprietate intelectuală. Unii fotografi sperau ca cazul să ajute la „purificarea” profesiei de operatorul ieftin care nu poate plăti taxele de licență.44 Pentru alții, costumul a fost puțin mai mult decât o cascadorie publicitară gratuită pentru un fotograf (Fredricks) care nici măcar nu avea nevoie de una. .45 Astfel, chestiunile legate de proprietate, comunitate și clasă au devenit toate legate de brevetul de bromură, în timp ce comunitatea aștepta încheierea cazului.

În primăvara anului 1860, HJ, AJP și PFAJ au publicat numele contribuitorilor și un număr de fonduri primite - puțin peste 750 de dolari în total, în timp ce s-a estimat că 2.500 de dolari ar fi necesari pentru a învinge brevetul.46 Seely dedicat. cea mai bună parte a ediției din 1 martie 1860 a AJP, cu articole despre istoria sa, o

retipărire a Cutting's Letters Patent, rapoarte ale întâlnirilor pentru înființarea Fondului Fredricks și extrase din scrisorile abonaților, dintre care majoritatea au susținut colectivul. acțiune.

Dar cazul în sine a rămas latent, iar din toamna anului 1860 înainte, subiectul s-a scurs încet între paginile presei fotografice.47 Snelling a cedat unei căderi nervoase și a permis ca PFAJ să fie înglobat în AJP în noiembrie 1860.48 În anul următor. a marcat începutul Războiului Civil, iar după sfârșitul războiului, nu va fi umil că brevetul de bromură a devenit, încă o dată, un motiv de îngrijorare.

Intimidare, extindere și acțiune colectivă

În 1864, a apărut un nou jurnal de fotografie: Philadelphia Photographer (PP), un jurnal bisăptămânal editat de Edward Livingston Wilson. Împreună cu AJP a lui Seely, PP a lui Wilson a pornit lupta împotriva brevetului de bromură atunci când acesta a fost reaprins.

La începutul anului 1865, proprietatea asupra brevetului Cutting a căzut aproape în întregime în mâinile avocaților din Boston Thomas H. Hubbard și WEP Smythe, care s-au angajat într-o politică de aplicare mai eficientă decât predecesorii lor. Când Hubbard a repornit

Tomlinson v. Fredricks, Fredricks a continuat inițial! cursul său de opoziție, folosind fondurile furnizate de comunitatea fotografică în 1860. Dar, așa cum a spus într-o scrisoare post-proces către HJ și AJP, Hubbard a prezentat „dovezi care, am găsit în urma unei investigații amănunțite, nu au putut fi respinse, [și] am fost forțați să ne supunem unui decret al Curții împotriva noastră.”99 Pentru suma de nouă sute de dolari, scria Fredricks, el era acum autorizat să „utilizeze invenția revendicată de brevet” pentru restul perioadei de brevet, care avea să se încheie în 1868.

După înfrângerea lui Fredricks, majoritatea fotografilor au decis să-și reducă pierderile și să plătească. Într-o circulară comună, principalele case de furnizare a fotografiilor au declarat că Tomlinson v. Fredricks i-a făcut să creadă că „nu mai există o șansă de a învinge brevetul” și au recomandat „ca părțile să folosească Collodion în scopuri fotografice. .. faceți aranjamente în acest sens cu domnul Tomlinson.”5°

Seely a fost dezamăgit: „De mulți ani am continuat o luptă bună și, în timp ce ne credeam aproape victorioși, înfrângerea noastră neglorioasă a fost organizată și desăvârșită”. El a concluzionat că, deși a fost „umilitor să recunoști înfrângerea... poate fi mai bine decât să lupți atunci când nu există nicio șansă de succes.”51 În numărul următor, el a adăugat că „dacă autoritățile constituite iau în considerare [brevetul de bromură] valabil, ar trebui aplicat. Nu avem nicio obiecție la o invenție pur și simplu pentru că este brevetată.”52

Wilson a fost de acord. În timp ce „simpatiile lui [au fost] vreodată față de fotograf, și nu față de titularul brevetului”, era „datoria

noastră, ca buni cetățeni, să ne supunem provocărilor pe care legea le-ar putea pune asupra noastră, fie că este atât de grav și nerezonabil”. Tomlinson v. Fredricks a creat un precedent și, a scris Wilson, „oricât de amar ar fi acest pili pentru toți, suntem obligați să-l înghițim împreună cu prietenii noștri”. Singura consolare constă în faptul că „timpul este scurt și că doza nu va trebui luată mult mai mult” — 1868, până la urmă, nu era atât de departe.53

Chiar mai mult decât Tomlinson, Hubbard pare să fi fost ceea ce la mijlocul cimitirului de la mijlocul al XIX-lea era numit „rechin de brevet”: un speculator care cumpăra drepturile asupra unui brevet pentru a extrage bani de la infractorii intenționați și involuntar54. În martie 1866, Hubbard a trimis un agent al Cincinnati „pentru a face colectări pentru încălcarea brevetului de bromură”. Fotografii din Cincinnati au convocat o întâlnire și au numit un comitet care să „colecteze informații” despre brevet; destul de curând, Hubbard a apărut la Cincinnati însuși „cu intenția de a începe proceduri legale împotriva [fotografilor] ca infractori”. El s-a adresat unei întâlniri la care „au fost prezenți aproape toți fotografii orașului”, spunându-le că „s-ar putea să întârzie, dar nu pot învinge acest brevet și, pentru întârzierea și cheltuielile pe care mi le fac, ei... trebuie să” până la urmă suferi.” Publicul său s-a convins rapid că plata licențelor era cea mai bună cale de urmat.55 În același an, Hubbard a încercat să depună un proces împotriva guvernului SUA pentru utilizarea bromură în colodion în timpul Războiului Civil. Cazul pare să nu se fi materializat niciodată, dar atestă belicositatea sa și ar putea explica de ce majoritatea fotografilor au preferat să plătească pentru a continua rezistența.56

Între timp, AJP a lui Seely a publicat o dezbatere de lungă durată despre înțelepciunea sau nu de a plăti taxele de licență, sub forma unei scrisori către editor care pledează pentru ambele părți. Acest

abordarea editorială mai mult sau mai puțin neutră a stârnit furia unor abonați, iar în noiembrie 1866, Seely a scris un editorial în care se adresa acuzațiilor că jurnalul său ar fi „un avocat special și plătit al interesului brevetului de bromură” - o „înțelegere greșită” pe care el a considerat-o „vătămări”. la Jurnal”, mai ales având în vedere încercările sale anterioare de a se opune brevetului.57 Editorialul său s-a încheiat pe un ton înfrânt: „istoria concursului de brevete arată că o opoziție a avut șanse slabe de succes.”58 { 99

În luna mai a anului următor, Seely și-a atribuit jurnalul unui nou management, iar în mai 1867, AJP a încetat cu totul publicarea. (De altfel, James Cutting a murit în același an.)59 Este imposibil de știut dacă dezamăgirea lui Seely cu privire la dosarul brevetului de bromură a avut vreo legătură cu părăsirea companiei editoriale — dar dacă a fost, atunci a ieșit din joc un putin prea devreme.

„O campanie de rezistență”

Termenul de paisprezece ani al brevetelor de bromură trebuia să expire în 1868. Când Hubbard a plănuit să solicite o prelungire, comunitatea fotografică a luat acțiune imo — mai eficient, de data aceasta, decât

înainte. Odată cu Snelling și Seely plecați de la scenă, iar Humphrey's Journal având mai puțin un activist, Photographerul lui Edward Wilson din Philadelphia a devenit principalul site pentru activism. O Convenție Națională de Fotografie a fost organizată la 7 aprilie 1868, din nou la Cooper Union, „pentru a mapa o campanie de rezistență la posibila extindere iminentă... a unui brevet care, de fapt, ar permite unui om și agenților săi să acorde licență. practic toată practica fotografiei.”60 Wilson a servit ca trezorier și secretar.

Convenția și raportarea care a urmat în PP au ajutat la strângerea de fonduri de la comunitatea fotografică — aproape! 4.600 USD în această perioadă — și Wilson a angajat doi avocați din Philadelphia pentru a-l ajuta să conteste cererea de prelungire.61 El a construit un caz pentru a dovedi că brevetul nu ar fi trebuit niciodată să fie gramat, în primul rând, bazându-se pe dovezi de la martori care îl cunoscuseră pe Cutting. aplicația sa, precum și pe surse naționale și internaționale publicate care documentează primele utilizări ale bromurii în colodion.62 Wilson a reușit să-l convingă pe examinatorul Oficiului de brevete Titian R. Peale să recomande împotriva unei extinderi. Era Peale cel care înregistrase patentul cu paisprezece ani mai devreme; Returnându-se acum, el a scris comisarului interimar al brevetelor că Cutting „nu a fost inițiatorul sau primul inventator al compusului de brom pentru realizarea de fotografii, pentru care brevetul i-a fost acordat la 1 iulie, 1854.”63 La 1 iulie 1868, comisarul interimar al brevetelor a refuzat prelungirea.

„Cererea de prelungire a infamului și fraudulos brevet de bromură”, a scris Wilson în numărul din august al PP, „a fost respinsă de Comisarul pentru Brevete, iar comunitatea fotografică este liberă pentru totdeauna de pretențiile sale”. El a dorit să „feliciteze cu sinceritate ambarcațiunile pentru succesul lor în a se opune acestui expeditor”. A recunoscut el, că nu i-a fost ușor să conducă opoziția:

„Au fost multe suișuri și coborâșuri legate de caz. Adesea speranțele noastre se ridicau ca un balon în aerul limpede și pur, se prăbușeau rușinos și se batea pe pământ.”64 În cele din urmă, totuși, el reușise — ajutat de fraternitate.

oo} Epilog: De la inovație deschisă la cutii negre

În anii care au urmat, comunitatea fotografică - conectată acum prin Philadelphia Photographer, precum și prin două reviste recent lansate, Anthony's Photographie Bulletin și Photographie Times·, diverse societăți fotografice; și Asociația Națională de Fotografie — vor continua să „monitorizeze îndeaproape acordarea și exploatarea brevetelor legate de fotografie și, în mod colectiv, [contestă] valabilitatea unui număr dintre acestea.”6’ Fotografii au continuat să folosească presa fotografică, precum și societățile fotografice. pentru a partaja liber procese ajustate și descoperiri.66 Oscar Mason, fotograful Bellevue, care a condus pentru scurt timp departamentul de publicitate la American Journal of Photography la mijlocul anilor 1860, a devenit editor la Photographie Times, unde a oferit frecvent soluții pentru problema pe care o întâlnise și cu care s-ar putea confrunta și alți fotografi.67 „Schimbarea de gândire și experiență prin intermediul

manualelor noastre de fotografie și al literaturii periodice aduce roade pe care oricine citește le poate aduna”, a scris el. în 1871.68

Dar domeniul, așa cum obișnuiesc să facă câmpurile, se schimba. Începând cu anii 1880, odată cu introducerea și dezvoltarea procesului de plăci uscate cu gelatină, fotografia a intrat într-o nouă eră, una marcată de o creștere majoră a numărului de fotografi amatori, o schimbare radicală în natura practicii lor, precum și „ ascensiunea firmelor ca controler al cunoștințelor și al proprietății intelectuale.”69 Odată cu introducerea camerelor ieftine și ușor de utilizat, precum cele produse și comercializate de Eastman Kodak, numărul fotografilor a crescut, în timp ce numărul utilizatorilor-inovatori de fotografie sa redus. Era inovației relativ deschise și colaborative, în care utilizatorii erau și inovatori, iar cunoștințele tehnice și chimice erau distribuite liber între practicanții mediului, s-a închis, dând loc unei lumi în care camera a devenit pentru majoritatea utilizatorilor, metaforic ca precum și la propriu, o cutie neagră.

În același timp, fotografia a devenit accesibilă mult mai multor oameni, iar fotografia a devenit partea complicată a vieții personale și publice, care este și astăzi. Dar presa fotografică a încetat să fie vehiculul principal pentru „intercomuniune” între un grup relativ omogen de fotografi, permițându-le să ia parte la o formă de „producție între egali” din secolul al XIX-lea, să se identifice cu valorile deschiderii și împărtășirii și să trec la acțiune în mod colectiv când s-a părut că acele valori erau puse în pericol.

Peer Production in the Age o/ Colodion

Note

1. Snelling, „Arta fotografiei”, i.

2. Ibid., 2. Pentru mai multe despre Snelling, vezi Olmstead, „Father” și Snelling, „Memoir”.

3. Gitelman, New Media.

4. Dinius, Camera și Presa.

5. Utilizarea noțiunilor dezvoltate în contextul media digitală pentru a aborda un studiu de caz istoric are precedent în studiile noi media și arheologia media. Vezi, de exemplu, Park, Long History, Gitelman, Paper Knowledge· și Peters, „Bibliographie Case”.

6. Taft, American Scene·, Tucker, Nature Exposed; Sheehan, doctorat; Edwards, Allégories·, Volpe, „Cartes de Visite”; Edwards, Camera ca istoric. Pentru o prezentare completă a revistelor fotografice din secolul al XIX-lea din America, Europa și din alte părți, a se vedea Sennett, Nineteenth-Century Photographie Press.

7. Batchen, „Labor of Photography”, 295.

8. Davis, Origins of American Photography, y. Vezi, de asemenea, Jenkins, Images and Enterprise, 18-19.

9. Jenkins, Images and Enterprise·, Battani, „Organizational Fields”; Gernsheim, Age of Collodion·, Wickliff, „Scrierea uşoară”.

10. Mott, History of American Magazines, 3. Vezi și Lupfer, „Business of American Magazines”.

11. Haveman, „Entrepreneurship”, 588.

12. Belasco, „Munca culturală”, 260.

13. Haveman, „Entrepreneurship”, 593.

14. Marder, „Jurnalele fotografice americane din secolul al XIX-lea”.

15. Sennett., Photographie Press, 6.

16. Snelling, „Reunions fotografice”, 109.

17. Snelling, „Arta fotografiei”, 2.

18. „Imagini pe colodion uscat”; Duchoichos, „Despre cazeină”. Vezi și Welling, Formative Years, vi; Jenkins, Images and Enterprise, 33; și Eskind, „Amateur Photographie Exchange Club”, 109.

19. „Photographie Patents”, 202.

20. Garbanati, „Foto-Litografia”, 36.

21. Seely, „The Cutting Patents”, 256. Pentru mai multe despre Oficiul de brevete și controversele privind brevetele din secolul al XIX-lea, a se vedea Khan, „Property Rights”; Lamoreaux, „Alchimia brevetului”; și Beauchamp, „Litigii privind brevetele”.

22. Bowker, „Patent”.

23. Desigur, istoria proprietății intelectuale în general ar putea fi caracterizată ca o „concurență continuă, prelungită, între două caracterizări diferite ale proprietății legitime a cunoștințelor. Pe de o parte, există convingerea că indivizii ar trebui să beneficieze de eforturile lor intelectuale, dar pe de altă parte este ideea că aceste eforturi au o valoare publică atât de vastă încât există un interes social clar în diseminarea lor liberă.” Sell, „Moments in Law”, 468.

24. „Cunoașterea artei”, 50.

25. „Personal and Art Intelligence”, mai 1855, 159.

26. Mercelis, „Etapele deschiderii”.

27. Benkler, „Commons-Based Strategies”,

11 io.

28. Benkler, „Commons-Based Strategies”; Benkler, „Virtutea”; Lerner, „Economiile partajării tehnologiei”.

29. Bessen și Nuvolari, „Partajarea cunoștințelor”.

30. Mason, „Copiere”; Mason, „Schimb și agenție de fotografi”.

31. Thompson, „News from America” (citat în Eskind, „Exchange Club,” 74); Borda, „New Rapid Dry Process” (citat în Eskind, „Exchange Club,” 74-75).

32. „Totul despre o sticlă măcinată”; Howell, „Scrisoare”.

33. Mercelis, „Stages of Openness”, menționează ca exemple suportul glisant pentru piate brevetat de Wing și un aparat pentru recuperarea argintului și aurului din deșeurile de fotografie proiectat de Shaw.

34. Citat în Welling, Formative Years, 107.

35. Vezi Root, „Procesul de colodion”; „Inteligenta personala si artistica” (iulie 1855); și „Inteligenta personală și artistică” (august 1855).

36. Welling, ani de formare, 118.

37. „The Cutting Patents”, 46.

38. „Editorial Miscellany” (1 ianuarie 1859), 240.

39. Bârfă, „Scrisoare”, 250.

40. Garbanati, „Utilizarea bromului”, 267-68.

41. „The Cutting Patents”, 46.

42. „Editorial Matters”, 56.

43. „Originea bromurilor”, 339-41.

44. Fitzgibbon, „Fondul lui Fredricks”.

45. Masury, „Patentele de tăiere”.

46. „The Cutting Patent” (mai 1860), 140.

47. Welling, ani de formare, 154.

48. „Editorial Miscellany” (1 decembrie 1860), 208.

49. „The Cutting Patent” (noiembrie

15, 1865), 219; „The Cutting Patent” (15 noiembrie 1865), 235.

50. Citat în „Departamentul Editorial” (15 noiembrie 1865), 239.

51. Ibid.

52. „Departamentul Editorial” (1 decembrie 1865), 263-64

53. „Brevetul de tăiere a bromurii”, 11.

54. Ioan, „Politica brevetelor”; Beauchamp, „Explozia de litigii de brevete”.

55. Watson, „Cutting Patent in Cincinnati”.

56. „Special pentru fotografi.”

57. Seely, „The Bromide Patent”, 136.

58. Ibid., 138.

59. „Moartea unui inventator”.

60. Welling, Anii de formare, 195.

61. Cremer, „Report”, 313.

62. Welling, Anii de formare, 196.

63. Citat în ibid., 197.

64. „Înfrângerea brevetului de bromură”, 249-50.

65. Mercelis, „Stages”, 3. Httmphrey's Journal pliat în 1870.

66. A se vedea, de exemplu, „Raportul Comitetului”.

67. Vezi, de exemplu, Mason, „Eroare”.

68. Mason, „The New School”, 96.

69. Mercelis, „Stagii”, 4.

Două sau trei lucruri pe care fotografia le-a făcut picturii

JAN VON BREVERN

Fotografia, atât de exactă în fața

natura, devine fantezist în fața

tablouri.

— Théophile Gautier, 1858

Introducere: Delacroix se uită la Rubens

Într-o seară de noiembrie a anului 1853, pictorul Eugène Delacroix a făcut o plimbare prin Galerie Vivienne, una dintre primele arcade din

Paris. În vitrina vânzătorului de cărți Petit-Siroux, ceva i-a atras atenția lui Delacroix – era un album cu reproduceri de fotografii ale unor tablouri. „Ceea ce m-a atras”, a scris mai târziu în jurnalul său, „a fost Înălțarea crucii de Rubens; m-a interesat foarte mult: incorecțiile, nemaifiind salvate de manipulare și culoare, se văd mai clar.”1 Pentru Delacroix, fotografia soților Ruben părea să dezbrace tabloul de stilul ei pictural, dezvăluind delinéările și expunând. impreciziile în felul lui Rubens de a picta.2

Când ne gândim la relația dintre fotografie și pictură la mijlocul secolului al XIX-lea, acest episod scurt este remarcabil din mai multe moduri. Primul din

<. 1 Eugène Desplanques, reproducere fotografică a Înălțimii crucii a lui Peter Paul Rubens (1609/10). De la Louis Désiré Blanquart-Evrard, ed., Picturile celebre (Paris: BnF, 1854).

Totuși, este important de menționat că, ca pictor, Delacroix este atraeteci de o reproducere a unei opere de artă și nu de o fotografie care se pretinde a fi de valoare artistică. După cum voi argumenta, h a fost, de fapt, fotografia ca mediu de reproducere (spre deosebire de fotografia de artă) care a schimbat cel mai bine artele tradiționale. Un al doilea aspect semnificativ este că fotografia nu apare aici, așa cum apare în alte scrieri ale vremii, ca o simplă repetiție mimetică a lumii. Mai degrabă, transformă semnificativ obiectul reprezentat. Fotografia a făcut vizibil ceva în paiming pe care Delacroix nu-l observase – și nici nu putea să-l observe – înainte. Această capacitate a mediumului de a se transforma (mai degrabă decât de a repeta doar) duce la o a treia particularitate: Delacroix privește filmul fotografiat într-un mod diferit decât ar fi privit filmarea în sine. După cum voi argumenta, fotografia a condus la o schimbare a atenției care a fost responsabilă pentru noile modele de recepție - adică pentru noi moduri de a privi operele de artă și de a gândi la ele.

În secolul al XIX-lea, relația dintre fotografie și plăcere a fost una fragedă și contestată. Mulți scriitori au recunoscut că fotografia ar putea fi un ajutor util pentru paimers. Dar, așa cum a declarat filosoful și istoricul de artă Trench Hippolyte Taine în Philosophie d'art în 1865, „nimeni nu se gândește să o compare cu paiming.”3 Desigur, trebuie să citim aceasta ca pe o afirmație normativă: Taine nu a vrut. fotografia pentru a fi comparată cu paiming. De fapt, totuși, a fost comparat tot timpul cu plata. Este adevărat, totuși, că această comparație s-a dovedit nefavorabil pentru fotografie, în opinia majorității scriitorilor. Și în această privință, Taine, oricât de inovator ar fi fost gândirea lui, a urmat argumentul mainstream, care a fost astfel : spre deosebire de paiming, fotografia producea imitații absolut exacte ale lumii. Și din moment ce imitația exactă nu era

sfârșitul artei, fotografia nu putea fi artă. Cel mult, ar putea fi picturi umil servitor.

Întâlnirea lui Delacroix cu Rubens în Galerie Vivienne arată totuși clar că în secolul al XIX-lea au existat și alte noțiuni mai complicate despre fotografie și că comparația dintre decorare și fotografie a generat întrebări mult mai interesante decât dacă aceasta din urmă era sau nu artă. S-ar putea spune că fotografia a încercat să explice, poate pentru prima dată, de ce a fost artă. Principiile estetice care fuseseră până acum implicite acum trebuiau făcute explicite. Statutul picturilor a fost la fel de mult în joc ca și fotografia în dezbaterile din cimitirul nouăsprezece, iar acesta este unul dintre motivele pentru care artistul a sunat uneori atât de agresiv (berbecul lui Baudelaire împotriva fotografiei în Salonul de 1859 fiind poate cel mai cunoscut exemplu).

În același timp, și poate și mai semnificativ, fotografia a început să schimbe în totalitate ceea ce este plătirea: cum a fost produsă, cum a fost percepută și cum a fost gândită. Pentru acest proces, o întrebare care părea să domine dezbaterea până în cel de-al doilea cimitir – „Ar putea fi artă?” – a fost surprinzător de irelevantă. Deja în 1931, Walter Benjamin, în „Small History of Photography”, susținea în schimb că era posibilitatea de a reproduce fotografic opere de artă care au avut, din punct de vedere istoric, cel mai mare impact: „Este într-adevăr semnificativ că dezbaterea a avut loc cel mai aprig în jurul lor. estetica fotografiei-ca-artă, în timp ce este mult mai puțin discutabilă

TEHNOLOGII DE REPRODUCERE

Faptul social al artei-ca-fotografie a fost aruncat abia o privire. Și totuși, impactul reproducerii fotografiilor a operelor de artă este de o importanță mult mai mare pentru funcția artei decât arta mai mare sau mai mică a unei fotografii care consideră toată experiența ca un joc corect pentru aparatul de fotografiat.”4

Ceea ce este atât de important la această afirmație este că ne permite să ne aprofundăm înțelegerea relației dintre fotografie și mediile artistice mai tradiționale din cimitirul al nouăsprezecelea. Pentru Benjamin, atunci, întrebarea principală trebuia pusă într-un mod complet diferit: nu dacă fotografia era artă, ci „dacă însăși invenția fotografiei nu a transformat natura emirică a artei.”5 Abia recent istoricii de artă au început să ia o privire dozatoare asupra importanței reproducerilor de fotografii, atât pentru conceptul nostru modern de artă, cât și pentru apariția disciplinei academice a istoriei artei.6

Concentrându-mă în principal pe reproducerile de fotografii din acest capitol – adică pe „arta ca fotografie” – îmi permite să examinez unele dintre efectele pe care noul mediu de fotografie le-a avut asupra „vechiului” mediu al picturii. După cum au spus istoricii media ouï, media veche și cea nouă nu se urmăresc și se înlocuiesc; mai degrabă, se emulează și se reconfigurează unul pe altul – „evoluează împreună.”7 Întrebarea crucială este, totuși, la ce nivel apar aceste interacțiuni. Adesea, relația dintre cele două medii a fost descrisă ca un schimb estetic: cum fotografia a încercat să arate ca pictura (pentru a deveni

artă), cum pictura arăta din ce în ce mai mult ca fotografie până la sfârșitul cimitirului al nouăsprezecelea (aranjamentele „accidentai” ale figurile din unele dintre lucrările lui Degas fiind un exemplu des citat) și modul în care fiecare, în React, a dezvoltat în cele din urmă un aspect distinct, specific media.8 Alți cercetători au încercat să înrădăcineze estetica fotografiei în convențiile artistice care fuseseră deja dezvoltate la sfârșitul anului. Pictura din secolul al XVIII-lea — complet pentru a stabili fotografia ca „un copil legitim al tradiției picturale occidentale”, așa cum a spus Calassi, sau pentru a susține că o „privire fotografică” existase deja în pictură cu mult înainte de inventarea fotografiei.9

În acest capitol, vreau să fac ceva diferit. Întrebând „Ce a făcut fotografia picturii?”, îmi propun niște niveluri mai elementare de interacțiune între cele două medii. Pretenția mea este, urmând vag pe Benjamin, că unele dintre cele mai profunde schimbări aduse de fotografia nu au fost cele vizuale. Ei aveau puțin de-a face cu ceea ce arătau paiming-urile, dar foarte mult de-a face cu modul în care cineva privea paiming-urile și cu ceea ce erau paiming-urile. Următoarele trei secțiuni examinează câteva aspecte ale acestei schimbări istorice fundamentale. În primul rând, mă uit la modul în care fotografia a schimbat — sau a promis că va schimba — relația dintre pictură și publicul său. În a doua secțiune, întreb ce s-a întâmplat cu operele de artă când au fost fotografiate. După cum s-a dovedit, unii gânditori din cemii nouăsprezece au conceptualizat fotografia nu ca un mediu transparent, ci ca un „traducător” care ar transforma imaginile. Voi argumenta că acest lucru nu a fost întotdeauna văzut ca o deficiență, ci uneori ca o calitate epistemică a fotografiei. În a treia secțiune mă ocup de detalii în fotografie și pictură. Eu susțin că fotografia a schimbat ceea ce era cel mai important într-o imagine și ceea ce era secundar și că acest lucru a modificat și modul în care erau percepute imaginile. Eugène Delacroix, plătitorul

care era atât de interesat de noul mediu și care a făcut unele dintre cele mai importante observații despre acesta la mijlocul secolului al XIX-lea, va servi drept „fir de aur” pentru acest capitol.

O limbă nouă

Întâlnirea lui Delacroix la Galerie Vivienne a avut loc într-un moment în care fotografia tocmai începuse să schimbe dramatic producția și recepția artei. Primele albume de fotografii deveniseră disponibile pentru public și apăreau în ferestrele vânzătorilor de cărți. Acestea conțineau atracții din întreaga lume — repere celebre, peisaje — și reproduceri ale operelor de artă.10 Mai ales după 1850, când negativele din hârtie au început să înlocuiască dagherotipurile și au permis primirea ieftină a imaginilor din fotografie, o nouă eră pentru pictură părea să fi început. . „Cât de mult regret”, i-a scris Delacroix colegul său pictor Constant Dutilleux în 1854, „că o invenție atât de admirabilă vine atât de târziu”. Posibilitatea de a face studii după fotografii ar fi avut un impact imens asupra dezvoltării sale artistice, a presupus el.11

Dutilleux, în răspunsul său la scrisoarea lui Delacroix, a văzut „moartea șicului” și a tuturor manierismului ca un rezultat imediat pentru prezent. Cu toate acestea, în viitor, fotografia ar oferi mai multă certitudine – „une direction plus certaine” – pentru arta în general. „Această invenție”, a scris el, „va fi o legătură între artist și iubitor de artă [amator], un limbaj comun pentru ambii, un teren neutru pe care fiecare va putea să construiască – unul să producă, celălalt să aprecieze. .”12 Mult mai mult decât o simplă tehnică de reproducere suplimentară, fotografia, se aștepta Dutilleux, ar transforma arta în centrul ei.

Există un sentiment puternic în corespondența dintre Delacroix și Dutilleux că, odată cu fotografia, urmează o schimbare majoră care va schimba relația dintre artiști și public - și ale cărei consecințe sunt încă imprevizibile. Întrebarea dacă fotografia în sine poate fi considerată artă sau nu nu prezintă un interes deosebit pentru Delacroix și colegul său, dar aceștia sunt de acord că artele tradiționale precum pictura vor fi modificate și vor beneficia de ea. Deci, ce a vrut să spună Dutilleux când a numit fotografia „un limbaj comun” pentru artist și iubitor de artă?

Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să luăm în considerare condițiile recepției artei înainte de fotografiere, precum și rolul în schimbare al artistului în societate în secolul al XIX-lea. În decursul secolului, recepția artei însemna aproape exclusiv să se uite la reproduceri ale operelor de artă.13 Desigur, din 1737, Salonul de la Paris a permis unui public mai larg să vadă cele mai noi producții artistice înainte ca acestea să dispară în colecțiile private sau naționale.4 Și în al doilea rând. jumătate a secolului al XVIII-lea, primele muzee s-au deschis publicului. Dar chiar și după aceea, majoritatea pictogramelor și sculpturilor au fost inaccesibile, fie aparținând colecțiilor private, fie împrăștiate prea mult. A face un Grand Tour prin Europa pentru a vedea cele mai faimoase opere de artă a fost ceva ce doar foarte puțini oameni și-l puteau permite. Comparații directe între imagini, așa cum ne-am obișnuit astăzi, când curatorii sunt capabili să adune părți mari din opera lui Van

Eyck sau Rembrandt la un loc, erau de neconceput. Și chiar și cineva care își permitea să călătorească trebuia să recurgă la gravuri pe cupru dacă nu voia să se bazeze doar pe memoria lui. Înainte de a exista trenurile și camerele de luat vederi, când majoritatea lucrărilor din istoria artei erau cunoscute doar ca gravuri, aprecierea artei a funcționat evident într-un mod complet diferit.15

În secolul al XIX-lea, gravurile bune erau încă scumpe și acopereau doar o fracțiune din operele de artă existente. Este ușor de văzut promisiunea fotografiei în acest sens: un public mult mai larg și-ar putea permite mult mai multe reproduceri. Ei ar fi capabili să cunoască mai multe opere de artă, să le compare unul cu celălalt și să le aprecieze în moduri inedite. Ca „limbaj universal”, nota un critic în 1854, fotografia ar „multiplica și populariza capodoperele artei și, astfel, va pune suma de frumusețe la îndemâna tuturor.”16

Cu toate acestea, nu era doar frumusețea care trebuia divulgată. Când ne gândim la noul rol al artistului ca „avangardă” a societății la

începutul secolului al XIX-lea, importanța mijloacelor de reproducere devine și mai evidentă. Gânditorii politici precum Henri de Saint-Simon, Charles Fourier și Gabriel Désiré Laverdant l-au descoperit pe artist drept „omul imaginației” și i-au atribuit un rol important în formarea schimbării sociale. „Lucrurile ar trebui să meargă înainte cu artistul în frunte”, scria Saint-Simon în 182017. După cum a subliniat Matei Călinescu, artistul era, pentru Saint-Simon și adepții săi, capabil „nu doar să prevadă viitorul, ci și creând-o.”18 Când se credea că arta era cel mai eficient mijloc de a ajunge la mințile oamenilor, de a divulga ideile socialiste și, prin urmare, de a „realiza cel mai viu și decisiv tip de acțiune”, așa cum declarase Olinde Rodrigues, atunci unul dintre cele mai mari obstacole a fost într-adevăr modul de a aduce operele de artă către oameni.19

S-ar putea să nu fie surprinzător, așadar, că fotografia a fost primită cu atât de entuziasm de unii artiști și critici de artă. Cu un secol înainte de Malraux, ei au văzut sosind un musée imaginaire, la fel ca Louis Figuier în Salon de 1859: „Din moment ce fotografia oferă mijloacele de a reproduce toate imaginile [tableaux], una dintre cele mai utile aplicații ale acestui gen de operațiuni este compilarea. , prin deambularea diferitelor muzee ale Europei, facsimile ale operelor marilor maeștri pentru a construi un fel de colecție populară pe care oricine o poate dobândi.”20

Nu este atât de important dacă un scriitor ca Figuier sau un pictor ca Delacroix a fost doza de gândirea Saint-Simoniană (Delacroix, de fapt, a fost). Mai degrabă, astfel de gânduri se schimbaseră într-un mod mai general felul în care era percepută relația artei cu societatea.21 Dacă arta urma să aibă o funcție importantă în societate, era foarte necesar un „limbaj comun” pentru artist și public.22

Soarele, cel mai capricios lucrător

Dar dacă fotografia era într-adevăr o „limbă nouă”, evident că a necesitat un proces de traducere din idiomurile tradiționale ale artei. Într-un articol pentru Revue des

7.2 RJ Bingham, reproducere fotografie a lui Paul Delaroche Napoléon à Fontainebleau·. Din Oeuvre de Delaroche (Paris: Goupil et Cie, 1858), planșa 46. Getty Research Institute, Los Angeles (92-F167).

Deux-Mondes, Delacroix a numit dagherotipul un „translator”, responsabil pentru inițierea noastră în „secretele naturii”.23 Și patru ani mai târziu, în scrisoarea deja citată către Constant Dutilleux, el a scris că fotografiile erau „demonstrația palpabilă a adevăratul design al naturii, despre care, altfel, nu avem decât idei foarte imperfecte.”24

Nimic mai puțin decât „adevărul” este în joc aici. Potrivit lui Delacroix, fotografia descoperă „adevărul design” al naturii – și, după cum confirmă întâlnirea sa cu Rubens în Galerie Vivienne, și a imaginilor. Într-un moment în care atât filosofia, cât și fiziologia

susțineau că simțurile umane nu erau de încredere, sau chiar intrinsec incapabile să ofere informații despre lumea reală din spatele „aparițiilor” sale (trebuie să ne amintim că Critica rațiunii pure a lui Kant a fost publicată doar câteva decenii). înainte de inventarea dagherotipului), fotografia părea să poată accesa fenomene inaccesibile până atunci.25 Aceasta a fost cu siguranță una dintre cele mai puternice promisiuni ale fotografiei. Prin urmare, este semnificativ că găsim în scrierile lui Delacroix un sentiment că fotografia nu pur și simplu repetă lumea așa cum este, ci dezvăluie ceva în ea. În acest sens, metafora traducerii este destul de grăitoare: frumusețea unei traduceri bune fiind că, deși transformă complet obiectul (într-un text tradus, s-ar putea să nu existe un singur cuvânt care să rămână același), originea. obiectul este oarecum kepi intact. Mai mult decât atât, ar putea apărea ceva într-o traducere care nu fusese vizibilă în original, dar care era cumva – în mod misterios – acolo. Înainte de fotografie, metafora traducerii a fost folosită în mod obișnuit pentru un alt mijloc de reproducere a imaginii: gravurile.26 Aplicarea ei la fotografie de către Delacroix și alții arată că se aștepta altceva de la fotografie decât doar „reproduce” natura sau operele de artă.

Una dintre caracteristicile fotografiei ca traducător a fost că rezultatele erau adesea imprevizibile. Pentru reproducerea de artă, acest lucru a fost mai ales adevărat. În 1858, Théophile Gautier a revizuit reproducerile în format mare publicate recent ale operelor lui Paul Delaroche. Gautier, editor al revistei L'Artiste și unul dintre cei mai eminenți

figuri din cercurile intelectuale ale Parisului de la mijlocul secolului al XIX-lea au argumentat împotriva „prejudecăților burgheze” asociate de obicei cu fotografia, cum ar fi imparțialitatea, exactitatea și obiectivitatea. Cine și-a imaginat fotografia ca pe o oglindă care doar copia s-a înșelat complet, a declarat Gautier. „Soarele este un lucrător mai capricios decât se crede; de multe ori refuză să facă ceea ce cineva cere de la el, iar razele lui au o aversiune pentru a reda cutare sau cutare culoare. Dar se bucură de o asemenea reputație pentru imparțialitate, încât nimeni nu-l bănuiește. Acest soare divin nu are însă întotdeauna dreptate și uneori minte ca o ființă umană!”27

Cu toate acestea, în cazul reproducerii de artă, minciunile erau uneori exact ceea ce era necesar. Imaginile mediocre au fost transformate de fotografie în picturi frumoase care l-ar surprinde chiar și pe creatorul lor - așa a fost remarca ascuțită a lui Gautier cu privire la unele dintre reproducerile picturilor lui Delaroche. Fotografia, a continuat el, era ea însăși un artist, interpretând pânzele care i-au fost puse în fața.28 Într-o perioadă în care arta lui Delaroche era adesea considerată a fi rece, uscată și moartă, noul mediu aproape că părea să ofere o nouă viață pozele lui.29

În spatele acestei retorici ironice se afla credința larg răspândită că fotografia va separa, în cele din urmă, arta „mare” de pictura neimaginativă, pur tehnică.30 Nu numai că le-ar face să se distingă unul de celălalt; i-ar face și pe acesta din urmă de prisos. În acest sens, pictorul belgian de istorie Amoine Wiertz a salutat-o ca fiind „o

veste bună pentru viitorul picturii".31 Curând, și-a imaginat în 1855, „geniul artistic" ar putea colabora cu fotografia, lăsând toate problemele de execuție în seama mediului tehnic. în timp ce se concentrează asupra procesului de invenţie. În viziunea lui Wiertz, viitorul fotografiei și viitorul picturii erau inseparabile.

Se poate spune că tocmai această întrebare, dacă fotografia a fost un „imitator" sau un „traducător", a fost factorul determinant în dezbaterile din secolul al XIX-lea despre mediu și potemiile sale. Putem găsi încă această întrebare, cu terminologie ușor diferită, în discuțiile din secolul XX despre presupusa transparență a fotografiei. Pornind de la afirmația lui André Bazin că „imaginea fotografiei este obiectul însuși", filozofii și istoricii au discutat dacă mediul fotografiei este, așa cum a susținut Kendall Walton, un „mediu extrem de realist" care poate fi cel mai bine descris ca fiind „transparent". se pare, totuși, că cei mai importanți gânditori ai secolului al XIX-lea aveau deja un răspuns la această întrebare. Obiectul așa cum era cunoscut și imaginea sa din fotografie erau foarte diferite unele de altele și, prin urmare, mediul fotografiei era departe de a fi transparent. Înțeleg acest lucru nu ca o greșeală, ci ca una dintre calitățile epistemice ale fotografiei, a fost marea realizare intelectuală a lui Gautier, Delacroix și a unora dintre contemporanii lor.

Povara epistemică a detaliului

Este remarcabil cât de diferit priveau privitorii din secolul al XIX-lea la fotografii în comparație cu picturile. Din reclamele contemporane, știm că a fost

Două sau trei lucruri pe care fotografia le-a făcut pentru a picta în principal ierarhia elementelor principale și minore într-o imagine care a fost tulburată de noul mediu. „Marginea imaginii este la fel de interesantă ca și centrul", a scris Delacroix despre fotografii în Jurnalul său, iar „accesoriul este la fel de esențial ca și principalul; de foarte multe ori, se prezintă la început și jignește vederea."33

Nu, desigur, Delacroix compară fotografia cu picturile; la mijlocul secolului al XIX-lea, elementele de pe marginea pânzei nu ar fi în general la fel de importante ca cele din centru, iar părțile principale erau ușor de distins din detalii nesemnificative. De fapt, Baudelaire înființase în 1846 Théorie des sacrifice, susținând că cea mai importantă trăsătură a artei mari (cum ar fi cea a lui Delacroix) era că sacrifica detaliile întregului: „Lucru important este să concentrezi atenția în special asupra maselor."34 Susținătorul fotografiei s-a grăbit să afirme că fotografia ar putea face același lucru și era foarte capabilă să suprime detaliile.35 Dar este greu de nega că, de la bun început, detaliile – și cele mai accidentale de la început – au fost cele care a captat atenția privitorilor de fotografie. Uimirea lui Delacroix la vederea micilor accesorii „ofensive", care i-au obstrucționat vederea și i-au cerut toată atenția, arată cât de mult fotografia a schimbat percepția.

Putem vedea această schimbare într-un alt episod care a avut loc în 1839. Cu câteva luni înainte ca fotografia să fie prezentată publicului

din Trench, celebrul om de știință naturală și explorator Alexander von Humboldt a vizitat atelierul lui Daguerre din Paris. Împreună, s-au uitat la un mic dagherotip care arată curtea interioară a Luvru. În aer sunt paie, îi spuse Daguerre lui Humboldt; pe chei tocmai a trecut o căruţă cu fân. Îl vezi pe imagine? Nu, spuse Humboldt. „Mi-a dat o lupă”, scrie Humboldt, „și erau paie strălucitoare atârnând de toate ferestrele. . . . Se putea discerne în imagine că într-un luminator (și ce minune! !) un geam a fost rupt și a fost lipit împreună cu hârtie.”36

O schimbare uimitoare a atenției devine evidentă în acest raport. Nimănui din Paris, în anul 1839, nu i-ar fi păsat de paiele care zboară în jur sau de geamurile reparate cu hârtie — dar în imaginile fotografice, atât de mici banalități cotidiene au provocat o senzație despre care întreg orașul avea să vorbească curând. Privitorii s-au ghemuit deasupra imaginilor cu lupe, admirând reclame îndepărtate care erau doar lizibile, textura pietruirii de pe drumuri sau băieții de lustruire a pantofilor care fuseseră surprinși la întâmplare de camera.37 „Instrumentul cronicizează orice vede”, englezul lui Daguerre. rivalul William Henry Fox Talbot a scris câțiva ani mai târziu în Pencil of Nature, „și cu siguranță ar delimita un coș de fum sau un coș de măturat cu aceeași imparțialitate ca și Apollo de la Belvedere.”38 Pentru Talbot, faptul că fotografia nu a făcut diferența între obiectele importante și incidente a fost una dintre cele mai remarcabile calități ale sale. Între timp, publicul nu era nicidecum la fel de imparțial: era mult mai interesat de curățătoarele de coș decât de Apollo of Belvedere.

Dar de ce au fost paiele și pavelele, băieții de lustruire a pantofilor și curătorii de coșuri, dintr-o dată atât de interesanți când au apărut în fotografii? Aș spune că, odată cu fotografia, a apărut o nouă clasă de detalii în lume, una care nu existase

înainte: detaliul reprezentat, dar unimemional.39 Ele erau foarte diferite de toate detaliile pe care cititorii și privitorii le experimentau înainte în literatură și artă și trebuiau descifrate într-un mod diferit. O fereastră spartă într-un roman al lui Balzac — un scriitor care a fost notoriu pentru descrierile sale detaliate — nu presupunea că o fereastră a fost de fapt spartă. Și dacă scrisoarea pictată din Death of Marat a lui Jacques-Louis David, scrisă de ucigașul Charlotte Corday, avea urme de sânge pe ea, nimeni nu se aștepta ca scrisoarea adevărată să prezinte de fapt astfel de urme. Astfel de detalii ar putea condensa evenimente istorice mult mai complicate și au indicat imaginația și talentul artiștilor. Detaliile reprezentate au fost întotdeauna intenționate și se refereau atât la autorii lor, cât și la lumile lor mai mult sau mai puțin fictive.4°

Odată cu fotografia, au apărut nenumărate detalii reprezentative, dar lipsite de orice intenție. Fotograful a plasat camera foto, a ales trama și a luat multe alte decizii - dar paiul unic, geamul spart, „o placă de cadran îndepărtată”, „sau pancarte amorsate cele mai irelevante” (Talbot) au venit din imaginea fără a lui. intenția (sau chiar cunoștințele sale). „Se întâmplă frecvent”, a remarcat Talbot, „— și acesta este unul dintre farmecele fotografiei— pe care operatorul

însuși descoperă la examinare, poate mult timp după aceea, că a descris multe lucruri despre care nu avea nicio idee la acea vreme.”41 Nonimentionalitatea a fost cea mai importantă caracteristică a acestei noi clase de detalii, deoarece le făcea lizibile în moduri până atunci necunoscute: ele dezvăluiau ceva despre lume, așa cum paiele îi dezvăluiseră lui Humboldt că tocmai trecuse un vagon cu fân, chiar dacă nu era vizibil in imagine. Detaliilor fotografice li s-a atribuit astfel o potențială epistemică care reprezenta detalii pe care nu le-au avut până acum.

Acum, ceva remarcabil – și important pentru întrebarea ce a făcut fotografia picturii – sa întâmplat în cursul secolului al XIX-lea: această schimbare a atenției către detalii și elemente secundare pe care le putem observa în scrierile timpurii despre fotografie a fost oarecum transferată în lumea reală. Potențialul epistemic asociat detaliilor fotografiei era acum din ce în ce mai atribuit detaliilor mici în general. Elementele marginale care fuseseră considerate irelevante înainte au atras brusc toată atenția privitorilor. În criminologie, în științele istorice și în psihologie, detaliul trebuia să poarte o povară epistemică din ce în ce mai grea.42

Lumea devenea acum lizibilă prin cele mai mici detalii în volum. Sherlock Holmes al lui Conan Doyle a rezolvat cazurile de crimă acordând atenție la țigări lăsate neglijent. Nu numai în literatură, ci și în viața reală, detaliile trebuiau să dezvăluie cine a comis o crimă sau ce era ascuns în subconștientul unei persoane. Cu siguranță fotografia nu a fost singurul declanșator pentru acest nou model epistemologic, dar a fost poate un factor important în reevaluarea detaliilor.

Carlo Ginzburg a arătat cum această „paradigma evidențială” a schimbat, de asemenea, modul în care era percepută arta.43 El descrie cum, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, s-au căutat (și s-au găsit) detalii în volum în tablouri. În anii 1870, scriitorul de artă italian Giovanni Morelli a dezvoltat o metodă - cunoscută și astăzi ca metoda Morelli - care urmărea să identifice fără îndoială calitatea de autor a operelor de artă. Era

/.3 Știința detaliului, în Giovanni Morelli, studii critice de artă ale picturii italiene (Leipzig, 1890).

necesar, a argumentat Morelli, să se concentreze asupra celor mai mici și mai marginale elemente ale unui tablou: urechile și mâinile figurilor, de exemplu. Potrivit lui, astfel de detalii au dezvăluit cel mai clar caracteristicile artiștilor. „Nu trebuie să-ți pierzi răbdarea”, a scris Morelli, „dacă te rețin cu ceea ce ți se poate părea banal și chiar absurd. Scopul meu este să te fac să observi totul într-o operă de artă și, în timp, vei ajunge să vezi că chiar și detaliile, nesemnificative în sine, ne pot conduce la adevăr.”44 „Detaliile nesemnificative” erau acum ceea ce era potențial cel mai mult. semnificam în plăţi. Totuși, fotografia a fost cea care deja antrenase ochiul să „observe totul”, oricât de neimportant ar fi apărut orice detaliu la început. Ierarhia cernerului și marginii, a lui „l'accessoir” și „le principal” (Delacroix), fusese complet perturbată.

Concluzie

În noiembrie 1893, la patruzeci de ani după ce Delacroix s-a uitat la Rubens în Galerie Vivienne, un articol din Națiunea și-a informat cititorii despre noile realizări în reproducerea fotografică a imaginilor. Așa-numitele plăci izocromatice au reușit în sfârșit să redă toate părțile spectrului de lumină – ceea ce ochiul uman a perceput ca culori – în nuanțe de gri adecvate. Emulsiile mai vechi fuseseră notoriu de nesigure: unele culori închise, cum ar fi albastrul, erau reprezentate în tonuri de gri deschis pe fotografii, în timp ce cele mai deschise, cum ar fi galbenul, erau foarte închise. Astfel, a fost aproape imposibil să deducem culorile originale ale unui tablou din reproducerea fotografiei. Bernard Berenson, istoric de artă și autor al articolului, a salutat, prin urmare, noile emulsii cu entuziasm. De asemenea, a profitat de ocazie pentru a reaminti cititorilor săi avantajele

TEHNOLOGII DE REPRODUCERE

Noul mediu de fotografie a fost adus în artă, în aproape jumătate de secol de existență. În viziunea lui Berenson, efectul fotografiei asupra studiului vechilor maeștri nu putea fi apreciat prea înalt. Fotografia făcuse posibilă pentru prima dată compararea precisă a picturilor și, din moment ce comparația era baza oricărei cunoștințe, ea făcuse de fapt posibilă o adevărată cercetare istorică a artei. „Covârșitoarea 14 } superioritate” a lui Giovanni Morelli față de predecesorii săi avea, potrivit lui Berenson, exact un motiv: el a fost primul care a folosit în mod sistematic reproducerile de fotografii pentru studiile sale. „Cunoașterea cu adevărat exactă”, a concluzionat Berenson, a fost imposibilă în „zilele dinaintea căilor ferate și a fotografiilor.”45

Astăzi, nu credem la fel de mult în cunoscător precum Berenson, nici ca metodă, nici ca sfârșit al istoriei artei. Însă înțelegerea lui că plata depinde în mare măsură de alte media este la fel de pertinentă ca întotdeauna. Ar fi într-adevăr un experiment de gândire captivant să ne imaginăm ce plăcere (și, mai general, arta) ar fi astăzi dacă fotografia nu ar fi existat niciodată. Cum am accesa picturile? Care ar fi celebre și scumpe? Ar juca același rol în cultura noastră? O parte substanțială a ceea ce știm (sau credem că știm) despre plăți este legată de noi prin mijloace fotografice. Fotografia a luat parte la formarea canonului nostru de „mari maeștri” și a modelat conceptul istoric-art de Stilgeschichte, o noțiune bazată pe comparații formale care ar fi fost imposibile fără reproduceri ușor disponibile. Dar poate și mai important – și asta este ceea ce am vrut să arăt în acest capitol – a transformat plata în nucleul ei. După cum spunea recent Robin Kelsey, „Fotografia a schimbat ceea ce puteau fi imaginile.”46 Această schimbare nu a avut loc doar pe suprafața vizuală; a avut loc pe planuri mai profunde, mai substanțiale și a afectat modul în care picturile au fost produse, percepute și conceptualizate.

Desigur, pentru a obține o imagine mai completă a interacțiunilor dintre fotografie și plăcere, ar trebui să luăm în considerare și alte aspecte ale acestei relații pline de viață: cele economice, de exemplu. Și ar trebui să punem întrebarea inversă: ce a făcut paimingul

fotografiei? Deocamdată, trebuie să fie suficient să recunoaștem că istoria fotografiilor și a picturilor sunt profund datoare una față de cealaltă.

Note

1. Pach, Jurnalul lui Eugène Delacroix, 3 50.

2. Vezi Damiseli, Peinture en écharpe.

3. Taine, Philosophy oj Art, 36.

4. Benjamin, „O mică istorie a fotografiei”, 253.

5. Benjamin, „Operă de artă”, 227.

6. Vezi, de exemplu, Roberts, Art History, Bann, Parallel Lines·, Bann, Art and the Early Photograph Album·, Matyssek, Kunstgeschichte als jot ografis che Praxis·, Didi-Huberman, L'album de l'art.

7. Balbi, „Media veche și nouă”.

8. Vezi, de exemplu, Schwarz, „Kunst und Photographie”; Newhall, Istoria fotografiei, în special. 119-38; Scharf, Artă și fotografie. Un exemplu recent al unei astfel de narațiuni este oferit în Planchon-de Font-Réaulx, Painting and Photography.

<). Calassi, Înainte de fotografie, 12; Geiger, arhetip și vedere fotografică.

10. Vezi Jammes, Blanquart-Evrard. Vezi, de asemenea, eseurile din Bann, Art and the Early Photography Album.

11. Vezi Hanoosh, Painting and the Journal of Eugène Delacroix, 82.

Două sau trei lucruri pe care fotografia le-a făcut picturii

12. Scrisoare a lui Constant Dutilleux către Delacroix, 29 aprilie 1854, citată după Leribault, Delacroix and photography, 148.

13. Vezi Verhoogt, Art in Reproduction·, Ullrich, Raffinierte Kunst.

14. Crow, Painters and Public Life·, Kernbauer, Der Platz des Publikums.

15. Vezi Berenson, „Fotografie izocromatică”.

16. Caloine, „On the influence of photography”, aici citat după Rouillé, La Photographie en France, 184.

17. Saint-Simon, Scrisori ale lui Henri Saint-Simon, aici citate după Călinescu, Five Faces op Modernity, 102.

18. Calinescu, Five Faces op Modernity, 102.

19. Citat după ibid., 103.

20. Figuier, La photographie, 48 (traducerea mea).

21. Pentru trăsătura paradoxală că arta a fost concepută ca autonomă – și prin urmare (din Kant) „fără scop”, dar totuși a avut o funcție importantă pentru societate, vezi Bürger, Theory op the Avant-Garde.

22. Desigur, au existat tot atâtea așteptări negative cu privire la efectul reproducerilor fotografice ale operelor de artă asupra societății, cât și cele pozitive; vezi, de exemplu, celebrul atac al lui Baudelaire asupra fotografiei (Baudelaire, Salon de 1859).

23. Delacroix, „Le dessin sans Maître”, 1143.

24. Vezi Hanoosh, Painting and the Journal op Eugène Delacroix, 82.

25. Vezi Levitt, „Hârtia lui Biot și farfuriile lui Arago”; Keller, adus la lumină.

26. Le Men, „Tipărirea ca metaforă pentru traducere”. Vezi Bann, „Der Reproduktionsstich als Übersetzung”.

27. Gautier, „L'œuvre de Paul Delaroche photographié”. Vezi Wolf, „Es werden Sammlungen jeder Art entstehen”; Boyer, „Robert J. Bingham”.

28. Un motiv important pentru această facultate interpretativă de fotografie a fost sensibilitatea ei specifică la spectrul electromagnetic, care, până la sfârșitul secolului al XIX-lea, când au fost inventate plăcile ortocromatice, era foarte diferită de sensibilitatea ochiului uman. Vezi Haworth-Booth, „Camille Silvy”. Vezi și Brevern, „Die Wissenschaft vom Verzicht”.

29. Vezi, de exemplu, Mantz, „L'œuvre de Paul Delaroche,” 71.

30. Vezi, de exemplu, Wey, „On the influence of heliography”.

31. Wiertz, „La Photographie” (1855), retipărit în Rouillé, La Photographie en France, 244-45.

32. Bazin, „Ontologia imaginii fotografice”; Walton, „Imagini transparente”. Vezi și Kind, „Ce este atât de transparent despre transparență?” Un rezumat al

dezbaterea poate fi găsită în Elias, „The Relationship Between Painting and Photography”.

33. Delacroix, Journal, 1 septembrie 1859, citat după Rouillé, La Photographie en France, 270.

34. Baudelaire, „Salonul din 1846”, 56.

35. Vezi Mondenard, „Între romantism și realism”; Parise, „Chipurile „mâncate” de detalii.”

36. Alexander von Humboldt, scrisoare către Cari Gustav Carus, 25 februarie 1839, aici citată după Siegei, Nenes Licht, 85.

37. Pentru rolul detaliilor în istoria fotografiei, vezi Kemp, Théorie der Fotografie, voi. 1, 13-24; Peter Geimer, „Blow Up”; Gunthert, „La boîte noire de Daguerre”; Stari, Kritik der Fotografie.

38. Talbot, The Pendi op Nature.

39. Vezi Kelsey, Photography and the Art op Chance.

40. O excepție o constituie așa-numitele imagini accidentale; vezi Gamboni, Potențial Images. Detaliile din aceste imagini sunt, de asemenea, reprezentate și neintenționate, dar, spre deosebire de fotografii, de obicei nu stabilesc o referință.

41. Talbot, The Pendi op Nature.

42. Vezi Weigel, Literature as a prerequisite for cultural history, 15-62.

43. Ginzburg, Cines, 96-125.

44. Morelli, Pictori italieni, 46-47.

45. Vezi Berenson, „Isochromatic Photography”, 346.

46. Kelsey, Photography and the Art op Chance.

Unicitatea înmulțită

Dagherotipul și economia vizuală a artelor grafice

STEFFEN SIEGEL

Istoria fotografiei este întotdeauna și istoria „altelor” media. Încă de la început, însuşirea şi recepţionarea imaginilor fotografice a fost încadrată în domeniul mai larg al artelor plastice. Imaginile fotografice nu au fost experimentate și discutate în termenii lor. Mai degrabă, ele au fost comparate și asociate cu alte medii și practici de reprezentare vizuală care erau mai familiare publicului.1 Într-un astfel de context transmedia, au apărut întrebări cheie despre statutul și sensul imaginii fotografiei. Ce valoare artistică a fost atribuită acestei forme noi de imagini? Cum s-au diferențiat plăcile de fotografie de imagini, desene și prim-uri atunci când a fost vorba de a traduce realitatea într-o imagine? Ar beneficia artele tradiționale de pe urma acestei inovații sau ar avea de suferit de pe urma ei?

Acest capitol analizează de ce și cum au fost ridicate aceste întrebări. La scurt timp după introducerea fotografiei, reflecțiile despre utilizarea și valoarea practicilor de fotografie au făcut parte dintr-un context cultural în care comparațiile intermediare au fost în mod constant și consecvent în joc. În consecință, înțelegerile convenționale ale altor medii mai vechi sunt de o importanță crucială pentru a ajunge la o mai bună înțelegere a ceea ce se înțelege prin „fotografie”. După cum au arătat mai mulți istorici, impactul și recepția unui nou mediu nu pot fi înțelese decât în contextul mai larg al altor forme și practici media.2 Încă de la începutul istoriei

fotografiei, definițiile și înțelegerile noului mediu au apărut într-un domeniul relațiilor intermediare, al „propriului" și „altul". Concentrarea pe discuții

Unicitate Multițlied

însoțind publicarea unei încercări timpurii de a acoperi imaginile de fotografie în reproduceri grafice - și anume, Excursii daguerriennes a lui Lerebours - acest capitol explorează unele dintre complexitățile și implicațiile acestei relații. Aducând zdrobirile lui Lerebours în dialog cu o recenzie a unui critic timpuriu al operei sale, Rodolphe Tòpffer, voi arăta ceea ce reiese dintr-o astfel de dezbatere: un domeniu hibrid și extrem de contradictoriu în care granițele dintre diferitele mass-media sunt ridicate în mod constant și distrus în același timp.

Despre fotografie și altele: recenzia lui Rodolphe Topffer

Ilustratorul și scriitorul elvețian Rodolphe Tòpffer avea mult mai multe în minte decât putea să strângă o singură recenzie. În numărul său din martie 1841, jurnalul românesc Bibliothèque Universelle de Genève a publicat articolul său „De la plaque Daguerre" (Pe placa Daguerre).3 Textul a fost conceput ca o recenzie critică a Excursions daguerriennes, un portofoliu de gravuri acvatice preluate din daguerréotypes, care începuse să apară la Paris anul precedent și a fost editat de Noël Lerebours.4 Cu toate acestea, nici una dintre cele treizeci și două de pagini ale articolului lui Topffer nu a menționat în mod specific portofoliul lui Lerebours. În schimb, articolul părea să ia punctul de vedere al artelor grafice din emir. Se poate spune că nu a fost o publicație individuală pe care Tòpffer a vrut să o revizuiască, ci mai degrabă o relație intermediară care, de la publicarea primelor proceduri fotografice în 1839, a căpătat o semnificație din ce în ce mai mare: relația dintre artele plastice tradiționale și imaginile fotografice. 5

Textul lui Topffer a fost condus de acele întrebări fundamentale pe care le-am menționat mai sus. Răspunsul său a fost fără echivoc: din perspectiva sa, dagherotipul nu a adăugat nimic la artele plastice. Mai mult, o comparație între arte și fotografie l-a degradat pe artist echivalându-l cu o mașinărie. Condus de un scop principal, criticul elvețian a aprofundat o estetică comparativă: jucând natura pur mecanică a procedurii de fotografiere împotriva ingegnoului artistic. Tòpffer a recunoscut că toate formele de creare a imaginii presupun un principiu mimetic. Dar, în timp ce paimer-ul, desenator și designerul de graphie au lucrat la exprimarea poeziei și a individualismului, fotograful a rămas cu simpla imitație, care s-a încheiat chiar în punctul în care a început opera artelor plastice.6

Articolul lui Topffer a apărut la puțin mai mult de un an și jumătate de la publicarea și prezentarea publică a dagherotipului.7 În acea perioadă, au apărut toate problemele care aveau să joace un rol important pentru Tòpffer. Când paimerul francez Paul Delaroche a privit pentru prima dată un dagherotip, legenda istoriei fotografiei spune că el a exclamat: „De astăzi, paimingul a murit". Deși evaluarea scrisă a dagherotipului pe care chiar același Delaroche l-a produs în iunie 1839 la cererea mijlocitorului lui Daguerre, Arago, vorbește un limbaj mult

mai echilibrat8, recepția ulterioară a pseudo-citatului lui Delaroche ne spune ceva despre modurile în care noile media sunt perceput şi prelucrat: ce este

nou implică ceva mai vechi. Fotografia presupune mediile vizuale existente și precedente. Se pare că face parte din această logică a comparației identificarea învingătorilor și învinșilor în cele din urmă.9 În timp ce presupusele cuvinte ale lui Delaroche au văzut fotografia ca fiind câștigătoare, un critic precum Rodolphe Topffer Feh s-a încântat să presupună chiar contrariul. În dagherotipuri, el nu vedea decât simpla identitate a ceea ce era oricum vizibil. În loc de o asemănare inteligentă saturată și redată artistic, el nu a observat decât o repetiție materială.10 La doar câteva luni după apariția primei ediții din Excursions daguerriennes, recenzentul elvețian a stat în fața acestui portofoliu de format mare și i-a luat titlul mult prea literal. Critica sa a vizat înțelegerea „excursiilor” sugerate de Lerebours ca „excursii” sau digresiuni, care s-au rătăcit de la partile estetice adecvate și au părăsit fatal teritoriul artelor plastice.

Merită să ne imaginăm recenzentul răsfoind portofoliul. Având în vedere Excursiile lui Lerebours, pană în mână și concepte normative ale artelor plastice tradiționale, Topffer a scris despre și împotriva „placăi Daguerre”. Un singur lucru lipsește din scenă: un dagherotip. Deși nu este posibil să știm cu siguranță, multe susțin ipoteza că articolul lui Topffer este dator unei interacțiuni cu reproduceri ale imaginilor de fotografie, mai degrabă decât daguerréotipurilor originale. Așa cum subtitlul său este spécifié, lucrarea sa este „A propos des Excursions daguerriennes” – este vorba despre dagherotip, făcându-se astfel uz de el fără a-l prezenta în sine. Excursiile sunt compuse din reprezentări grafice ale reprezentărilor de fotografii. Ele transformă invenția lui Daguerre într-un adjectiv, o expun proeminent în titlul portofoliului și sunt, într-o măsură semnificativă, atât aproape, cât și departe de aceste imagini. În virtutea acestui fapt însă, ele ridică probleme de anvergură cu privire la economia vizuală a artelor grafice.

O extensie a artelor grafice: excursiile lui Lerebours daguerriennes

Pe măsură ce dagherotipul a devenit o problemă publică în august 1839, opticianul Noël Marie Paymal Lerebours a fost printre primii oameni de afaceri care au profitat de această ocazie. Magazinul deschis de tatăl său adoptiv, Noël Jean Lerebours, în 1789 la Place du Pont-Neuf a fost de multă vreme printre adresele cheie pariziene pentru producția și distribuția de instrumente optice. În iunie 1839, cu doar câteva săptămâni înainte de publicarea procedurii sale de fotografiere, Daguerre a semnat un contract cu un alt optician parizian, Alphonse Giroux, menit să-i asigure drepturile exclusive de comercializare a daguerréotipurilor.11 Acest lucru nu a descurajat concurenți precum Charles Chevalier, în mod ironic al lui Daguerre. furnizor de lungă durată; frații Nicolas și Victor Susse; sau, în cele din urmă, tatăl și fiul Lerebours de la împingerea rapidă pe piață cu propriile lor aparate de fotografie și echipamente pentru producerea de daguerréotipuri. Când tatăl a încetat din viață în anul următor, fiul a preluat afacerea bine înființată. La acel moment, Noël Lerebours avea doar treizeci și doi de ani și pare să fi decis să facă din dagherotip principala sa preocupare. Pentru tânărul om de afaceri, ambele estetice

iar interesele comerciale s-au reunit în dagherotip. Dacă cineva ar trebui să-și creadă propriile cuvinte, el a acumulat o colecție de peste 1200 de dagherotipuri în doar câteva luni.12 Ar fi constat în mare parte din vederi ale Parisului și din diferite țări. După cum a relatat Marc Antoine Gaudin13, colecția a fost o atracție binecunoscută în Paris. S-ar fi putut convinge, de asemenea, mulțimea curioasă adunată în magazinul lui Lerebours să investească ceea ce era la acea vreme o sumă considerabilă în realizarea propriilor dagherotipuri.

Dar perspicacitatea lui Lerebours pentru afaceri și simțul misiunii au depășit cu mult domeniul limitat al magazinului său din Place du Pont-Neuf. Din 1840 încoace, pe baza colecției sale de fotografii, opticianul a produs un portofoliu de gravuri care, sub titlul Excursions daguerriennes, a devenit rapid un succes comercial remarcabil.4 Lerebours nu a fost nici primul, nici singurul care a preluat ideea de a publica fotografii. vederi ale locațiilor apropiate și îndepărtate în carte.15 Dar cu siguranță el a fost cel care s-a dedicat acestei idei cu cea mai mare energie. Lerebours a produs el însuși doar cea mai mică parte din colecția sa de dagherotipuri. În cea mai mare parte, el a renunțat la fotografiile pe care călătorii le făcuseră în numele său sau pe care i le-au oferit spre cumpărare.16 Subtitlul portofoliilor arată clar: această colecție de prim-uri vizează nimic mai puțin decât cele mai remarcabile priveliști și monumente ale întreaga lume – „les vues et les monuments les plus remarquables du globe”.

Cu doar doi ani înainte, într-un lider care își făcea publicitate procedurii de fotografiere, pregătită în toamna anului 1838, dar probabil niciodată distribuită, Daguerre a menționat ideea diseminării plăcilor de dagherotip prin abonamente la invitație.17 Fără cunoștințe de desen, chimie sau fizică, el era convins că cele mai pic-tiresce scene ar putea fi surprinse. Mai ales în sudul însorit, cu condițiile sale favorabile de iluminare – în Spania, Italia sau Africa – Daguerre era sigur că această procedură își va putea desfășura pe deplin efectul. „L'Espagne, l'Italie, l'Afrique etc., etc.”18 – se pare că Noël Lerebours ar fi vrut să ia indicaţiile lui Daguerre la propriu. Într-adevăr, cea mai mare parte a vizualizărilor pe care le-a selectat pentru primele tranșe din Excursions daguerriennes au urmat această direcție geografică, satisfacând interesul telespectatorilor pentru regiunile îndepărtate din afara Franței. Pe lângă vederile din Elveția și Germania, Marea Britanie și Rusia, el a ales unele din Italia, Grecia, Egipt, Imperiul Otoman și Palestina. He a prezentat chiar și o vedere a Cascadei Niagara (fig. 8.1) în prima ediție a Excursiilor sale. După cum a explicat într-o notă de subsol, Lerebours a folosit un dagherotip, precum și o relatare scrisă a martorului ocular.19

O privire dozatoare arată că în spatele numelui Excursions daguerriennes există două colecții diferite: pe de o parte, colecția de imagini fotografice a lui Lerebours, o mică parte din care el însuși a produs-o ca fotograf; pe de altă parte, seria de gravuri la care editorul însuși a numit-o „Colecție” pe pagina de copertă și care a crescut din 1840 până la un portofoliu în două volume. Efortul pe care l-a investit Lerebours, dar și continuitatea și calitatea înaltă pe

care le-a dat acestei colecții amorsate, rămân remarcabile. Pentru fiecare dintre imagini, întotdeauna în format mare, editorul a oferit o explicație detaliată care deseori cuprinde două pagini sau mai multe. Lerebours

NIAGARA, опт ou гa л curvai.

ЛШЛМ

h ГIЛМЖНЧВ Пм· fe hea w й

8.1 America de Nord: „Niagara: Chute du Fer à Cheval". Acvatinta după placa de dagherotip originală de H.-L. Pattinson. Din Noël Marie Paymal Lerebours, Excursions daguerriennes: Les vues et les monuments les flus remarquables du globe, vol. 1 (Paris, 1841).

a fost suficient de om de afaceri pentru a-l determina pe unul dintre cei mai faimoși scriitori de lungmetraj din Paris, Jules Janin, să scrie primele versuri.2°Janin a acoperit și evenimentele legate de prezentarea dagherotipului cu câteva luni înainte. patru ani, s-a dezvoltat un album foto genial căruia îi lipsea un singur lucru important: fotografiile.

Imaginile de fotografie produse conform procedurii lui Daguerre au fost „plăci" – adică obiecte tridimensionale. Deși spectatorii daguerréotipurilor pot fi la început întotdeauna interesați de suprafața argintie, fotosensibilă a acestor plăci, experiența estetică este mult mai complexă. Ca obiecte materiale, sunt ușor de ridicat, iar suprafața lor reflectorizantă, care poate fi privită bine doar dintr-un anumit unghi, sugerează, de asemenea, o astfel de abordare haptică. Pentru a înțelege tipul de relație pe care spectatorii o stabilesc cu aceste imagini-obiect, trebuie să ținem cont de materialitatea unui dagherotip, dar și să considerăm vizionarea acestuia ca o implicare cu un corp tridimensional.

Nu știm în ce mod Noël Lerebours și-a depozitat și prezentat colecția, dar putem presupune o Depozitare extinsă care a cerut proprietarului său un târg.

măsură de planificare.22 Poate de aceea i s-a părut o evidentă opticianului, culegător la scară mare, să aleagă o soluție destul de tradițională pentru circulația publică a colecției sale. Un portofoliu tipărit i-a permis vizualizatorului să abordeze colecția într-un mod mult mai convenabil. În câțiva ani, Lerebours a vehiculat peste o sută de dagherotipuri sub forma Excursiilor sale, devenind astfel unul dintre cei mai importanți propagatori ai fotografiei. Aceasta presupunea lăsarea deoparte a naturii materiale a dagherotipului {12, care reprezenta însăși esența acestui mediu. Cuvântul înainte la portofoliu a proclamat cu mândrie că editorul a comandat reproduceri ale dagherotipurilor de la artiști grafiști de seamă.23 Cu excepții,

fotografiile au fost prezentate transpus imo aquatims. Condus pragmatic, Lerebours a ignorat enormele diferențe tehnologice și estetice dintre mass-media. Un aqua-tim – aceasta părea a fi presupunerea nespusă a proiectului său – ar putea deveni transparent în raport cu procesele de traducere.

În timp ce William Henry Fox Talbot în Anglia a lucrat devreme cu primii originale pentru publicarea calotipurilor sale24, toți cei care, la fel ca Lerebours, s-au concentrat pe procedura dagherotipului au fost excluși de la o astfel de opțiune. Nu numai că era exclusă aplicarea plăcuței de metal care poartă imaginea pe o pagină de carte, dar o astfel de idee era imposibilă datorită simplul fapt că fiecare dintre aceste plăcuțe constituia un original unic. În ceea ce privește economia vizuală, dagherotipul a fost așadar de la bun început atât o fundătură, cât și o provocare. Orice cerere pentru mai mult de o copie a unui anumit dagherotip ignora materialitatea dagherotipului și trebuia satisfăcută prin apropriere creativă.25 În acest context, Lerebours nu era interesat să sublinieze diferența dintre un dagherotip și un acvatim. Spre deosebire de antagonismul pe care Tòpffer l-a văzut între aceste medii, el a văzut diferitele mijloace de prezentare vizuală ca mișcându-se în paralel. , care, prin introducerea procedurilor de fotografiere, experimentase o „expansiune incontestabilă”, pentru a folosi cuvintele sale. De fapt, nu numai datorită comentariului reprezentat în dagherotipuri, ci și datorită esteticii lor specifice grafiei, Lerebours credea că iubitorii de arte plastice ar trebui să fie interesați în mod deosebit de această nouă tehnologie a imaginii.27 Jocul economiilor vizuale care stă la baza sa publicat în serie. édition a folosit masa de dagherotipuri colectate pentru a le alimenta într-un circuit editorial al cărui sfer de influență a depășit cu mult pe cel al unei fotografii unice. Procesul de transcriere, în acest sens, a inclus noul mediu al fotografiei din contextul mai larg și mai vechi al artelor grafice.

O lucrare compozită: Dagherotip și Design Graphie

În ochii unui critic precum Rodolphe Tòpffer, un dagherotip sub forma unui aquatim trebuie să fi fost un hibrid absurd care a torsionat complet contrarii. În cele din urmă, „A propos des Excursions daguerriennes” vizează acest punct precis: în timp ce an

artistul, cum ar fi un graphie designer, caută o expresie picturală care să rămână mereu legată de stilul său caracteristic individual, fotograful rămâne dependent de performanțele camerei sale, care oricum nu este capabilă decât să reproducă cu stăpânire ceea ce este vizibil. Tòpffer distinge simpla „imitație” de „expresie” poetică, plasându-le într-o ordine ierarhică.28 Din același punct de vedere, Tòpffer ar fi făcut, de asemenea, distincția între valoarea unei reproduceri grafice și cea a unei picturi. Asemenea interacțiuni făceau parte din standardul economiilor vizuale.29 Dar fotografia, în delinearea de către Tòpffer a domeniului artelor plastice, trebuia exclusă pentru categorica! motive. O estetică vizuală a mașinii nu avea loc în sfera unui artist specializat în desene, precum Tòpffer.

Opticianul Lerebours nu cunoștea astfel de rezervări. Dimpotrivă, el a recunoscut oportunitatea oferită de dagherotip de a realiza o imagine de precizie imediată, neafectată de gustul sau imaginația unui pictor sau ilustrator. Ceea ce Tòpffer respinge ca fiind defectul inerent al fotografiei – fiind doar mecanic – este de un interes deosebit pentru Lerebours, în sensul unei matematici! fundamentul producției de imagini prin apararea camerei. Lerebours nu vede precizia mimetică a camerelor ca în afara unei ordini artistice și nu este convins că mâna artistului va deveni superfluă de automatismul producției tehnice de imagine. Potrivit argumentului său, imaginea produsă prin înregistrarea fotografiei este doar un prim punct de plecare pentru producția estetică ulterioară.30 Doar faptul că un dagherotip poate atinge cromaticitatea doar prin e-mailurile de colorare ulterioare, manipularea artistică suplimentară a plăcilor.31 Un alt Mijloacele de completare se datorează timpului lung de expunere cerut de dagherotip, ale cărui plăci nu puteau înregistra decât ceea ce a rămas nemișcat în fața camerei pentru mai multe! minute. Oameni, cum ar fi cei care animă o veduță din Paris sau Veneția în Excursions daguerriennes, ar trebui adăugate ulterior.

Pentru ideea lui Lerebours de o colecție care a compilat „cele mai remarcabile vederi și monumente din lume", astfel de limitări nu erau relevante. Ir era noua valoare estetică asociată cu o călătorie vizuală în jurul lumii care era de interes. Se poate simți încă entuziasmul care trebuie să-l fi emoționat pe Pierre-Gustave Joly de Lotbinière când, la doar câteva săptămâni după dezvăluirea publică a principiilor dagherotipului, a urcat la Acrópolis din Atena pentru a deveni primul fotograf care a fotografiat monumentele antice. .32 Rapoartele scurte ale lui Lotbinière, incluse de Lerebours în portofoliul său, transmit în mod eficient acest spirit de pionier. Faptul că campania sa foto a ajuns să se concentreze asupra unei anumite părți a Acropolei, Propileele (fig. 8.2), s-a datorat mediului folosit: poziția soarelui și condițiile de iluminare au făcut din Propilee un subiect potrivit. 33

Interesant este că portofoliul include doar câteva dintre numele colaboratorilor care au fost atât de esențiali pentru întreprinderea lui Lerebours. Joly de Lotbinières, de exemplu, este citată în textul însoțitor și numită ca autor, dar nu este identificat în mod explicit ca fotograf. La marginea inferioară a frantei, sunt asamblate trei autori diferite: designerul graphie în dreapta, imprimanta în mijloc și

Unicitate Multițlied

8.2 Grecia: „Les Propylées à Athènes". Acvatinta după placa de dagherotip originală de Pierre-Gustave Joly de Lotbinière. Din Noël Marie Paymal Lerebours, Excursions daguerriennes: Les vues et les monuments lesțlus rémarquables du globe, vol. ï (Paris, 1841).

în stânga, o intrare care traversează întregul portofoliu: „Daguerréotypie Lerebours". Această înregistrare, prima în ordinea lecturii, trebuie interpretată în sensul unei note de proprietate. Dar pe pagină se caută în zadar o indicație a fotografului responsabil pentru fiecare fotografie.34 Astfel, „celelalte medii" – aici în special acvatinta și în unele cazuri litografia – rămân dominante în

raport cu fotografia . În ceea ce privește calitatea de autor, fotografierea unei imagini nu i se acordă încă un statut autonom.35

Asemenea trăsături nu au interferat cu succesul comercial al portofoliului. Dimpotrivă, Lerebours a fost încurajat de succesul său să publice o a doua serie de transe. În prefața la Nouvelles excursions daguerriennes, editorul se bucură de volumul anterior, considerând cea mai puternică dovadă că noul instrument era capabil să stăpânească asupra luminii.36 Cu toate acestea, Lerebours nu menționează că numeroșii săi clienți nu cumpăraseră nici măcar un fotografie ci doar o colecție de reproduceri de acvatinta după fotografii. Scopul său a fost un stil de interpretare care, în conformitate cu convingerile sale, era capabil să depășească diferențele

TEHNOLOGII DE REPRODUCERE

VUE PRIZE DE LA PIAZETTA AVENISE.

ИIШ IH.

к возами. ç«m лыц»« л.

8.3 Italia: „Vue prize de la Piazetta à Venise”. Acvatinta după placa de dagherotip originală de către un fotograf necunoscut. Din Noël Marie Paymal Lerebours, Excursions daguerriennes: Les vues et les monuments les flus remarquables du globe, vol. ï (Paris, 1841).

între tehnologiile varions graphie. În opinia sa, acvatinta, folosită aproape uniform în Excursii, se potrivea în mod special cu rafinamentul și precizia daguerréotipurilor.37 Adjectivul daguerrienne, atât de vizibil pe pagina de copertă a fiecărei tranșe, face apel la un stil de percepție și redare ale cărui trăsături esențiale sunt corectitudine strictă („la justesse rigoureuse”) și precizie imediată („la précision soudaine”). Într-adevăr, folosirea de către Lerebours a numelui lui Daguerre ca marcă comercială pentru un stil de autenticitate și instantaneu a fost doar un exemplu foarte timpuriu al unei utilizări care va continua o mare parte a secolului al XIX-lea.38

O viziune dozatoare dezvăluie un paradox care lucrează în spatele acestei idei de corectitudine strictă pe care Lerebours o asocia cu dagherotipul. În ambele volume ale Excursiilor, dagherotipurile nu sunt prezentate doar sub forma unui alt mediu. După cum s-a adresat explicit de către Lerebours, caracterul incomplet al dagherotipului, din cauza ramurilor de expunere prea lungi, este compensată de transcrierea sa ca acvatinta. Aceste reproduceri grafice sunt, prin urmare, completate cu elemente nefotografice

Uniqtieness înmulțit

origine. Cu toate acestea, Lerebours subliniază că chiar și scenele care completează imaginea fotografiei au fost schițate chiar în locul în care a fost făcută fotografia și, astfel, aparent ar putea pretinde și autenticitatea.39 Acest lucru se referă în special la figurile personalului care se găsesc adesea în prim-planul lor și au fost, probabil, menite să transmită o narațiune suplimentară și, la rândul lor, un farmec exotic. Vederea pieței San Marco din Veneția (fig. 8.3),

de exemplu, arată mai multe grupuri în primul plan {125 al imaginii. În timp ce Nachum Tim Gidal găsește figurile personalului din perspectiva Porto di Ripetta din Roma atât de fidele la viață încât vrea să creadă că au fost de fapt surprinse fotografic4° o astfel de interpretare a fost respinsă convingător.41

În timp ce astfel de discuții s-au concentrat pe intervenții evidente în fotografie, cerul înnorat deasupra lagunei venețiane este la fel de sigur rezultatul unei intervenții suplimentare. Fotosensibilitatea dagherotipului a fost mult prea neregulată pentru a capta valorile complete ale spectrului de culori vizibile pentru ochiul uman într-o perioadă de expunere comună. Acest lucru a fost evident mai ales când fotografii care lucrau pentru Lerebours au părăsit spațiul urban. Astfel, în comentariul său cu privire la două astfel de prime – Vue prize en Normandie. Paysage și A propos d'une vue prize à Bas-Meudon – Pierre-Joseph Challamel a subliniat caracterul preliminar al oricărui dagherotip. Dar, a argumentat Challamel, tocmai acesta este motivul pentru care această formă de producție de imagine tehnică a fost deschisă la îmbunătățiri constante, atât în termeni de progres tehnic, cât și de mâna artistului imergent.42 Problema mișcării este în special în ceea ce privește redările naturii. estomparea devine de un interes deosebit. Un dagherotip al Niagara Falle sau cascadele din Tivoli ar fi afișat cu siguranță toate indicatorii de estompare a mișcării. În reproducerile lor, designerii de graphie au compensat astfel de defecte. Pentru Challamel, un astfel de „fac-similé de la nature”43 ar putea conta ca o lucrare compozită a fotografului și a designerului de graphie. Cine să merite și în ce măsură, rămâne o chestiune de speculație pentru aproape fiecare imagine din Excursions daguerriennes. În afară de foarte puține exemple în care au fost găsite plăcile originale de atunci44, realitatea acvatimului a înlocuit-o pe cea a fotografiei.

Încețoșarea granițelor

Tipăriturile publicate de Lerebours, peste o sută în total, sunt dovada continuității cu care au fost produse Excursions daguerriennes de-a lungul anilor. În acest context, un „Avis aux souscripteurs”, pe care editorul l-a compus probabil în 1841, este cu atât mai vizibil. Seria de tranșe, se spune, a fost suspendată, ceea ce a dus la numeroase plângeri. Dar se pare că publicul s-a plâns și de o anumită monotonie în Excursii, atât în conținutul lor, cât și în implementarea lor grafică. Clienții lui Lerebours nu numai că au cerut mai mult decât vederi ale orașului; se pare că au sugerat, de asemenea, utilizarea litografiei ca mijloc suplimentar de reproducere, permițând astfel o mai mare diversitate a redărilor. Lerebours a urmat într-adevăr această sugestie incluzând un număr mic de litografii în portofoliul său. Dar o adevărată schimbare în

8.4 Franța: „Unul dintre basoreliefurile Notre-Dame de Paris”. Gravura („Dovada dagherotipului transformată într-o placă gravată–procesul Fizeau”) după placa de dagherotip originală de către un fotograf necunoscut. Din Noël Marie Paymal Lerebours, Excursii daguerreiennes: vederile și monumentele remarcabile ale globului, vol. 2 (Paris, 1843).

relația dintre fotografia plată și grafica de reproducere a necesitat ceva-lucru diferit. Acesta a fost motivul real al adresei lui Lerebours către abonații săi? Se pare că în 1841 venise timpul pentru o asemenea schimbare în structura media vizuală.

De fapt, în toamna anului 1839, imediat după publicarea bazelor tehnologice pentru producția de plăci de dagherotip, Alfred Donné a început să experimenteze cu plăci de fotografie. El a reușit în curând să le graveze astfel încât să poată fi folosite ca plăci de amorsare.45 În ciuda protestelor viguroase din partea lui Daguerre, care a văzut principiile invenției sale ca fiind reduse la absurd,46 exemplul Donnés a creat un precedent. Curând, mai mulți inventatori deodată – printre ei joseph von Berres, Albrecht Breyer și William Robert Grove – au preluat ideea și au dezvoltat-o în moduri diferite.47 În afară de experimentul lui von Berres, care avea sediul la Viena, cei ale fizicianului francez Hippolyte Fizeau era deosebit de promițător.48 La numai opt zile după ce Fizeau și-a prezentat rezultatul la Académie des Sciences din Paris, Lerebours a scris în scrisoarea sa adresată abonaților că a preluat procedura fizicianului pentru Excursiile daguerriennes. Astfel, clientul său ar fi avut de fapt. au fost primii, în afara unui cerc restrâns de specialisti în fotografie și științi parizieni de la Academie, care au inspectat un exemplu al noii tehnici de reproducere.50

Lerebours va produce în cele din urmă trei astfel de prime după Procède de Fizeau. În afară de basorelieful din Catedrala Notre-Dame! la Paris (fig. 8.4), acestea includ o vedere a primăriei din Paris (fig. 8.5) și a Maison Elevée din rue St. Georges (fig. 8.6). Din punctul de vedere al tehnologiilor media, aceste trei foi formează, fără îndoială, cele mai extraordinare panouri din cadrul Excursions daguerriennes. De fapt, ceea ce clienții lui Lerebours au putut să vadă aici a fost pus sub semnul întrebării mai mult ca niciodată. Strategiile de interpretare utilizate în acest portofoliu pot fi interpretate în ansamblu ca o explorare a spațiului care se deschide între dagherotip și alte medii vizuale grafice. În aceste trei exemple produse după Procède de Fizeau, acest spațiu se îngustează în mod dramatic, astfel încât cele două converg în cele din urmă într-un singur punct. Copia unui dagherotip produs prin galvanoplastie – o metodă chimică pentru producerea de facsimile de plăci și obiecte metalice – este luată ca baza unei reproduceri care poartă toate semnele unei inscripții automate de fotografie, dar în același timp rămâne dependentă de manipularea unui designer graphie. De altfel, Lerebours însuși a fost cel care, în cea de-a patra ediție a Traité de photographie din 1842, a explicat detaliile acestei proceduri complicate de copiere și amorsare.51

Când Rodolphe Tòpffer și-a publicat articolul „De la plaque Daguerre" în martie 1841, el nu ar fi putut ști despre această evoluție în domeniul reproducerii cu grafie a fotografiei. Cuvintele de apreciere ale lui Challamel pentru procedura lui Fizeau nu după mult timp ar fi confirmat însă opinia lui Topffer că dagherotipul ar trebui să fie întâmpinat cu neîncredere. În textul său despre basorelieful Notre-

Dame, Challamel nu numai că preia retorica matematicii! exanetness deja angajat de Lerebours; el sărbătorește, de asemenea, absența oricărei deprinderi artistice în folosirea a

8.5 Franța: „Primăria Parisului”. Gravura („Gravată prin procedeul Fizeau”) după placa de dagherotip originală de către un fotograf necunoscut. Din Noël Marie Paymal Lerebours, Excursii daguerreiennes: vederile și monumentele remarcabile ale globului, vol. 2 (Paris, 1843).

8.6 Franța: „Maison Elevée, Rue Saint Georges de M. Renaud.” Gravura („Gravată prin procedeul Fizeau”) după placa de dagherotip originală de către un fotograf necunoscut. Din Noël Marie Paymal Lerebours, Excursii daguerreiennes: vederile și monumentele remarcabile ale globului, vol. 2 (Paris, 1843).

dagherotip și, în consecință, prelucrarea imaginii într-o „gravură perfectă”, ca semn al progresului artistic.52

Rezultatele obținute în acest mod sunt de o calitate surprinzător de variabilă. În timp ce ceea ce a fost aparent cea mai veche redare a unui basorelief a pierdut în mare măsură structura fină a dagherotipului pe care se baza,53 cele două redări ulterioare arată o maiestrie mult mai mare în aplicarea procedurii. În măsura în care efectul estetic al acestor trei foi poate fi diferențiat, ele pun în continuare o întrebare comună privitorilor: ce anume este, din perspectiva ontologiei media, că aici vine imo view? În timp ce Excursions daguerriennes au folosit în ansamblu o strategie de hibridizare media prin îmbinarea dagherotipului și a reproducerii grafiei,54 executată în mare parte în acvatinta, o astfel de reprezentare pe baza procedurii de reproducere a lui Fizeau este cu totul complicată. Unicitatea esențială a fiecărui piat dagherotip este luată ca punct de plecare pentru o cultură a copiei: o cultură care urmărește producerea unui simulacru perfect. Unicitatea este astfel abordată în condițiile capacității sale de a fi multiplicată. Acest lucru estompează granițele dintre grafie și fotografie? Amestecarea diferitelor medii vizuale în plăcile lui Lerebours ridică o întrebare care nu și-a pierdut deloc actualitatea în era digitală: Ce este, de fapt, o fotografie?55

Note

1. Planchon-de Font-Réaulx, Pictură și fotografie.

2. Gitelman și Pingree, New Media·, Sturken, Thomas și Ball-Rokeach, Pechnological Visions.

5. Topffer, „De la plaque Daguerre”.

4. Lerebours, Excursii daguerriennes.

5. Pentru o ediție critică a textelor conexe, vezi Siegei, First Exțosures.

6. Topffer, „De la plaque Daguerre”, 88.

7. În mod ciudat, Topffer dublează acest timp în fraza de început a articolului său, citând trei ani (ibid., 62).

8. Siegei, First Exțosures, 197-98. Cel mai probabil, Gaston Tissandier l-a introdus în 1874 pentru a-și urma apoi cursul atât fatai, cât și cu succes prin histo-riografia media. Tissandier, Minunile fotografiei, 64; Lamoureux, „Delaroche și moartea picturii”; Bann, „Împotriva excepționalismului fotografic”.

9. Groys, On theNew; Nord, Noutate.

10. Topffer, „From the Daguerre Plate”, 75.

11. Siegei, Primele Exțosures, 189-91.

12. Lerebours, „Opinia editorului”, în

Daguerrean Excursions, vezi. 1.

13. Gaudin, Tratat practic de fotografie, 8.

14. Caraion, To Fix the Trace, 88-108; Roubert, Imaginea fără calități, 86-89;

Stuhlman, „Dagherotipul tradus”.

15. Album dagherotip; Bajac, Planchon-de Font-Réaulx, Dagherotipul francez, 230-34; Philipon, Paris și împrejurimile sale; Horeau, Panorama Egiptului și Nubiei; Chamouin, Colecția de vederi ale Parisului. Informații suplimentare bibliografice sunt oferite în Gernsheim și Gernsheim, L.

JM Daguerre, 196-98.

16. Gernsheim și Gernsheim, LJM Daguerre, 109.

17. Siegel, First Exțosures, 34-37.

18. Daguerre, Dagherotip.

19. Lerebours, Excursions daguerreiennes, comentariu la placa Cataracta Niagara (America de Nord).

20. Jules Janin și vremurile lui.

21. Siegel, First Exțosures, 58-64, 200-201, 205-215, 290-293.

22. Doar câțiva ani mai târziu, Walt Whitman a dat relatări despre vizita sa la filiala din New York a „Plumbe's Gallery” de pe Broadway și a subliniat în mod grafic efectul expansiv al unor astfel de colecții de dagherotip. Whitman, „Vizită la Galeria lui Plumbe”.

23. Lerebours, „Avis de l'éditeur”.

24· Sau, mai precis, Talbot și-a lipit pozele. Marta Caraion nu ia în considerare această metodă timpurie de producere a cărților foto. Caraion, Pour fixer la trace, 89.

25. Pinson, „Nonreproductibilitatea fotografiei”.

26. Bann, Linii paralele.

27. Lerebours, „Avis de l'éditeur”.

28. Tòpffer, „De la plaque Daguerre”, 68.

29. Bann, Distinguished Images.

30. Lerebours, „Opinia editorului”.

31. Henisch și Henisch, Fhe Painted Photograph.

32. Brown, „Primele imagini dagherotip din lume”.

33. Joly de Lotbinière, „Vedere asupra Propileilor”; Joly de Lotbinière, Călătorie în Orient, 336-38·

34. Marien, Fotografia (ed. ist.), 51; Joly de Lotbinière, Voyage en Orient, 309-10.

35. În prefața sa, editorul subliniază doar participarea lui Horace Vernet și a lui Frédéric Auguste Antoine Goupil-Fesquet la vederile din Orient.

36. Lerebours, Daguerreian Excursions, voi. 2, i.

37. Lerebours, „Opinia editorului”.

38. Plumpe, Der tote Blick, 177-94; Dinius, Phe Camera and the Press, 29-32.

39. Lerebours, „Opinia editorului”.

40. Gidal, „Excursiile daguerreiane ale lui Lerebours”.

41. Ackerman, „Desenul dagherotipului”.

42. Marien, Fotografie, 7-66 $.

43. Challamel, Vedere luată în Normandia.

44. Buerger, Dagherotipuri franceze, 33-37; Roubert, Imaginea fără calități, 88-89.

45. Siegel, „Daguerreotype auf Papier”.

46. Siegel, Primele expuneri, 351-353

47. Gernsheim și Gernsheim, LJM

Daguerre, 110-11; Hamber, „A Higher Branch of Art”, 56-61; Barger și White, Phe Daguerreotype, 42-43; Bonetti, „Daguerreian Pictures”.

48. Cornu, „Aviz asupra lucrării științifice a lui H. Fizeau”, C3-C5; Bajac, „Fizeau, Louis Armand Hippolyte”.

49. Rapoarte, 401-2 și 957.

50. Lerebours, „Notice to subscribers”, în

Excursii Daguerreiane, vol. 1.

51. Lerebours, Praité de Photographie, 125-59.

52. Challamel, „Unul dintre basoreliefurile din Notre-Dame de Paris”.

53. „Pionierii uitați”.

54. Ackerman, „Desenarea dagherotipului”, 55·

55. Elkins, Ce este fotografia; Siegel, „Was Fotografie ist”; Squiers, ce este o fotografie?

Fotografii în text

Reproducerea fotografiilor în comunicarea științifică a secolului al XIX-lea

GEOFFREY BELKNAP

Care este valoarea unei imagini de fotografie atunci când aceasta devine parte a suportului tipărit? De-a lungul ultimului deceniu, istoricii fotografiei au evaluat fotografia în funcție de aspectele sale materiale – cum funcționează ea ca document, obiect, dispozitiv tangibil purtător de imagini care nu doar reprimă, ci transportă informații.1 Fotografiile sunt media, deoarece acest volum demonstrare. Dar ce se întâmplă atunci când aceste aspecte complexe ale abilității unei fotografii de a capta, reprezenta, transporta și modifica informații sunt investigate în contextul a ceea ce sunt de obicei considerate moduri de comunicare în primul rând textuale: periodicul, cartea și scrisoarea.

Acest capitol investighează valoarea imaginii fotografiei atunci când este plasată în contextul comunicării textuale. Periodicele, cărțile și scrisorile transportă fiecare informații (atât vizuale, cât și textuale) în moduri distincte - în timp ce scrisoarea este un efort reactiv care fie provoacă sau răspunde la o întrebare a unui singur individ, periodicul și cartea sunt elemente construite în comun, care trec printr-un proces de colectare, organizare, editare, amorsare și publicare. Periodicul și cartea sunt, de asemenea, distincte unul de celălalt în ceea ce privește temporalitatea lor – în timp ce periodicele oferă știri zilnice, săptămânale sau lunare și nu sunt făcute pentru a fi păstrate, cărțile sunt obligate să apară într-un mod

mult mai puțin concret și sunt produse pentru conservare. Când ne gândim la diferențele dintre aceste trei site-uri diferite de comunicare, întrebările care apar sunt: Cum a fost creat, în ce timp a fost publicat și cine a fost publicul imens? Pentru o scrisoare, aceasta va fi o relație unu-la-unu, unde cum,

ce și cine sunt circumscrise de relații personale formate și dezvoltate pe hârtie. Pentru periodic, producția acestei forme de media va avea mai mulți autori care luptă pentru spațiu, prin controlul editorului și încearcă să ajungă la un public foarte variat. În schimb, cartea este de obicei o întreprindere individuală, în care relația dintre autor și cititor este mult mai simplă.

 Evaluarea semnificației unui text, sau a unei serii de texte, în cadrul acestor contexte variate

face o lectură complicată. Ir devine și mai complicat când adăugați imagini la această lectură. Înțelegerea modului în care fotografiile câștigă sau își pierd sens atunci când se deplasează prin aceste diferite locuri de reproducere este punctul central al acestui capitol – sub rubrica specială a comunicării științifice. Fotografiile, urmărite pe aceste trei site-uri media, așa cum va arăta acest capitol, nu sunt obiecte singulare, statice. Mai degrabă, semnificațiile și valorile lor sunt încorporate în mișcarea lor între formele media.

Perioada asupra căreia se va concentra acest capitol este strâns concentrată pe anii 1870 din două motive. În primul rând, acesta este deceniul care a asistat la formarea unora dintre cele mai influente periodice ilustrate, cum ar fi Graphie și Nature. Aceasta a fost o perioadă înainte ca imaginile fotografice să poată fi reproduse în mod rentabil fără ajutorul unui gravor. În al doilea rând, este, de asemenea, perioada în care fotografia a suferit schimbări considerabile odată cu dezvoltarea procesului de tipărire Woodbury (1864), dezvoltarea primelor uscate de gelatină (1868) și inventarea „fotografiilor instantanee” (1872). Anii 1870, mult mai mult decât anii 1880, au fost o perioadă de schimbare și tranziție atât pentru tehnologiile de imprimare, cât și pentru cele vizuale. Fotografia și media ilustrată, în acest fel, au crescut împreună și au atins un punct fără precedent de dezvoltare tehnologică în anii 1870.

Pentru a explica valoarea fotografiei în diferite forme media, acest capitol examinează trei studii de caz ale fotografiilor care au devenit valoroase prin publicarea lor în comunicarea textuală. Începând cu astronomica! fotografie și trecând la microfotografie și portret, imaginea fotografiei devine aici mai puțin un obiect vizual și mult mai mult unul epistemologic, care se mișcă și dă sens pe măsură ce străbate diverse locuri de comunicare. În timp ce fiecare secțiune va folosi un singur studiu de caz pentru a evalua rolul fotografiei într-o anumită formă de comunicare, periodicul științific a acționat ca o punte fie pentru scrisoare, fie pentru carte, pentru a câștiga un public mai larg. Un periodic în special – Natura, care a fost înființată în 1869 ca purtător de cuvânt al comunității științifice consacrate – a publicat comentariul de cărți și scrisori ca un aspect esențial al publicării lor.2 Prin urmare, natura va acționa ca loc central prin

care fotografiile pot fi văzut trecând de la scrisoare la periodic la carte și înapoi din nou.

Fotografia și periodicul victorian

La începutul anului 1871, un fotograf pe nume Alfred Brothers a publicat un articol de două pagini în Nature care detaliază o eclipsă solară și aplicarea fotografiei solare la

Fotografii în text

observarea acelei eclipse. Două săptămâni mai târziu, el a scris un articol de urmărire care se concentrează pe observațiile eclipselor, dar cu rezultatul punerii în discuție asupra valorii și veridicității fotografiei gravate în sine.3 Afirmația centrală a acestor articole era că proeminențele vizibile în jurul soarelui în timpul unei eclipsele au fost produse din coroana solară, nu (cum a venit cu căldură) din distorsiunea cromatică a atmosferei pământului. Brothers și-a justificat afirmația reproducând o fotografie pe care o făcuse în timpul unei eclipse de soare.

În aceste articole, Brothers a articulat importanța fotografiei pentru colectarea de date științifice. El a reușit acest lucru urmărind lanțul de traducere în reproducerea imaginilor sale – cu alte cuvinte, permițând cititorului să urmărească procesul de reproducere și interpretare de la obiectul de pe pagină până la locul producerii acestuia.4

Noțiunea lui Bruno Latour despre lanțul de traducere este esențială aici pentru a înțelege modul în care o fotografie a fost apreciată pentru Natură. Fotografia, spre deosebire de orice alt tip de imagine din periodic, trebuia autentificată. Spre deosebire de imaginile desenate manual, o fotografie oferea un grad de verosimilitate sau autenticitate.5 Producerea autenticității fotografiei în cadrul Naturii s-a bazat pe inculcarea atât prin ce ar putea fi definită știința fotografiei, cât și a modului în care aceasta a funcționat atât în spațiile textuale, cât și în cele sociale. Această amhoritate a fost apoi mobilizată pentru a întări moneda vizuală a imaginilor prezentate în paginile periodicului. Natura și-a întărit credibilitatea imaginilor prin trasarea unui lanț de traducere prin punctele de reproducere, înapoi la referentul fotografiei. Pentru Brothers, imaginea nu era ceea ce ați văzut pe pagină, ci cum a fost plasată, cum a fost reprodusă și cum a fost descrisă.

Brothers a fost un membru al Royal Astronomica! Societatea (RAS) și totuși, chiar și cu această acreditare științifică valoroasă, el a jucat un rol periferic în astronomică! comunitatea științifică. El a fost în mare parte un fotograf comercial, exploatând un studio de fotografie în centrul orașului Manchester.6 În timp ce Brothers a produs o istorie a fotografiilor și un manual mai târziu în lite (1892), în anii 1870, principala sa revendicare de amabilitate științifică a fost includerea sa în 1870 eclipse expediție la Syracuse.7

În primul articol al lui Brothers din Nature, accentul principal este gravura în lemn de jumătate de pagină cu legenda „The Late Eclipse, as

Photographed at Syracuse" (fig. 9.1). La investigarea textului, cititorul descoperă că eclipsa pe care Brothers o descrie și o vizualizează este cea din 22 decembrie 1870. Acest articol și imaginea demonstrează tipul de comem pe care Natura îl comunica cititorilor săi: nu știri imediate, ci mai degrabă științifice importante. evenimentele din trecutul recent s-au separat de imediata clipă care făcea atât de mult parte din presa periodică populară zilnică și săptămânală.

Pentru Brothers, valoarea articolului său despre recenta eclipsă de soare a venit nu numai din descoperirea pe care a făcut-o — proeminențele roșii ale soarelui, vizibile doar în timpul unei eclipse și care demonstrează atmosfera sa coronală —, ci și mediul prin care a surprins acest lucru. eveniment științific. Primul paragraf al articolului său demonstrează amhoritatea acestei imagini: „Lemnul însoțitor este o copie a unui desen realizat

{И3

34}

proeminențe; unele părți ale primei nuanțe deschise pot fi văzute, dar razele exterioare sunt cu totul invizibile. Când, totuși. piatea este privită prin lumină reflectată, întregul detaliu este văzut distinct. Negativul a fost ultimul luat; Alte patru au fost expuse pentru coroană, dar din cauza prezenței norului sunt vizibile foarte puține detalii.

Se va observa că există mai mult coroana arătată pe partea de vest a lunii decât pe est, nord sau sud. Această caracteristică este afișată pe toate plăcuțele, astfel încât să nu existe nicio îndoială că era mai multă lumină coronară pe partea de vest a lunii decât în celelalte puncte. Pentru a explica marea afișare a razelor exterioare (folosesc termenul de raze din lipsă de bcttei — poate că tutore strâns ar fi mai corect, pentru că nu există nicio indicație de linii sau raze pe niciuna dintre plăci), am presupus că partea de est ar fi fost parțial acoperită! cu nor; dar, în conversația cu Prof. Eastman, am constatat că el observa reapariția soarelui și este destul de sigur că nu era niciun nor în momentul în care a fost făcută fotografia, adică pe la treisprezece.

secunde de la sfârşitul totalităţii. Domnul Fryer este la fel de sigur că nu a existat nici un nor. Piața a fost expusă opt secunde. Se va observa, de asemenea, că proeminențele sunt mai neplăcute pe partea în care corona este cea mai strălucitoare.

Au fost exprimate diverse opinii cu privire la calitatea luminii coroanei. Efectul pe care l-am văzut a fost cel al luminii lunii, dar nu al lunii pline, cu excepția dozei de lumină brii-liant la limbul inoonului, care este egal cu cea mai strălucitoare lumină a lunii și cred că acțiunea sa asupra piatei sensibile confirmă această opinie.

Un punct de mare interes de observat este că lumina coroanei a fost considerată a fi mult mai puțin activă decât este gata; opt secunde au fost suficienți pentru a produce pe placă un efect de lumină care se extinde dincolo de limbul lunii, cel puțin un milion și jumătate de mile.

Las alții să răspundă de cauza marilor lacune sau rupturi din coroană; de asemenea, identitatea lor în poziție cu cele arătate în fotografia făcută de fotografi americani la Cádiz. Identitatea uneia dintre rupturi

THK LATE KCUPSB, CA L'HOTOGRAHOiD LA SYRACUSE

este absolut fixat de cele două proeminențe între care apare în fotografii, iar aceasta dă locurile relative ale celorlalte.

Când se compară cele două fotografii, există o diferență aparentă în locurile rupturii în ceea ce privește poziția unghiulară a acestora pe circumferința Lunii. Cum apare această diferență, nu sunt pregătit să spun, deoarece nu am informații cu privire la modul în care a fost făcută poza americană și nu există niciun semn asupra transparenței care mi-a fost împrumutată de prof. Young, să indice punctul de nord în gravura din fotografia mea partea de sus este nordul.

Poate că este necesar să spunem că este absolut imposibil să reprezinte într-o gravură pe lemn detaliul delicat al coroanei. EUT oferă în mod corect caracteristicile principale, dar este greu în comparație cu originalul; contrastul nu ar trebui să fie atât de mare; pământul nu trebuie să fie perfect negru; iar efectul nu trebuie produs de Ime s. N0 woodeut a reprezentat până acum cu exactitate fenomenele soarelui cclipsat.

Când fotografia N0. 5 este combinat în stereo-

Scopul cu cel luat cu aproximativ un minut mai devreme, este produs un relief stereoscopic — corona este văzută distinct dincolo de Lună. Se poate crede că acesta este doar efectul contrastului, dar cred că este într-adevăr cauzat de schimbarea poziției Lunii. Nu se vede un astfel de relief când două copii ale fotografiei sunt combinate stcreoscopic.

Pentru a seta lemnul cu cel mai bun efect, acesta trebuie plasat la câțiva metri distanță de observator, astfel încât să se piardă orice urmă a liniilor de gravură; efectul este dat atunci foarte precis al coroanei văzută cu ochiul liber. A. Fraţilor

MUZEUL COMPANIILOR TÂRZII A INDIEI DE EST - O GRÂ EV ANCE A ZOlLOGISTLOR

DEfuncta Companie a Indiei de Est, în fostul lor palat din strada A Leadenhall, era în posesia unei zoologice valoroase! Muzeu. Conținea exemplare din toate departamentele științei, primite din stăpâniile orientale ale Companiei. Acestea au fost contribuite de

9.1 „Eclipsa târzie, așa cum a fost fotografiată la Syracuse.” Din Alfred Brothers, „The Eclipse Photographs”, Nature 3, nr. 69 (1871): 328.

din negativul nr. j.”8 Această propoziție indică cititorului că, deși această imagine a trecut prin diferite moduri de reproducere, acesta a fost modul original de producție care a contat. Brothers îi arată cititorului său că, în timp ce imaginea este o gravă în lemn care a fost „copiată” dintr-un desen, este – mai important – bazată pe un negativ original. Pentru natură era esențial ca imaginea să fi trecut de la un original la o reproducere – și ca această mobilitate să poată fi urmărită.

Frații au continuat să ne evidențieze insuficiența gravurii în lemn pentru a exprima ceea ce a fost văzut și ceea ce a fost de fapt surprins pe film în timpul trecerii eclipsei de soare. „Este probabil necesar să spun că este imposibil să reprezinte într-o gravură pe lemn detaliul delicat al coroanei. Eut oferă în mod corect caracteristicile principale, dar este greu în comparație cu originalul.” El continuă: „Nici o gravură în lemn nu a reprezentat până acum cu acuratețe fenomenele soarelui eclipsat.”9 Cu acest paragraf, Brothers aprecia atât fotografia ca pe un mediu superior de producere a imaginii și comunicare și, în același timp, submina valoarea gravurii în lemn ca un instrument eficient. modul de vizualizare. Cu siguranță dacă Brothers ar fi putut reproduce negativul său original de fotografie, ar fi făcut-o. Adăpostit de costurile și limitările publicațiilor periodice în anii 1870, el a folosit mijloacele disponibile. Limitat la blocuri de lemn, Brothers trebuia să-și autentifice observațiile și imaginile ulterioare, printr-un mijloc alternativ.

Pentru Brothers, citirea acestei imagini depindea de încrederea cititorului în lanțul de traducere prin care a fost reprodusă această imagine.10 Primul paragraf din acest articol îl determină pe cititor să urmărească această construcție a imaginii înapoi de la o gravură în lemn la un desen și, în final, la negativul de fotografie, catalogat și în posesia autorului. Citirea acestei imagini nu necesită o înțelegere a imaginii în sine, ci cere, în schimb, cititorului să recunoască autoritatea imaginii în legătură cu obiectul original, produs și deținut de autor.

Autoritatea fotografiei ca punct de origine în lanțul de traducere a fost întărită în Nature când Brothers a intrat din nou în jurnal două săptămâni mai târziu. Al doilea articol al său nu a fost doar o continuare a argumentului său inițial, ci și o rearticulare a inadecvării modurilor de producție. În „Fotografii ale eclipsei”, Brothers a deplâns greșeala în producția „The Late Eclipse, as Photographed at Syracuse” și i s-a permis să reproducă fotografia lui înconjurată de text nou – acest timp în sensul corect (fig. 9.2).

La fel ca în primul său articol, Brothers a început prin a cere scuze cititorilor pentru greșeală. „Permiteți-mi să vă atrag atenția poziția gravurii în lemn care ilustrează observațiile mele despre Fotografiile Eclipsei. Punctul de sud este locul unde ar trebui să fie nordul”, scrie el. Apoi și-a încheiat paragraful spunând: „Deoarece ceea ce am de spus acum se referă la imagine, mă voi simți îndatorat dacă îmi

permiteți reintroducerea ei în adevărata ei poziția.”11 Frații au subliniat importanța imaginilor pentru argumentul său în timp ce se afla în situația sa. subminând în același timp valoarea obiectului de pe pagină. Imaginea trebuia reprezentată cititorului pentru că dacă ar fi lăsat-o neschimbată imaginea

la Eclipse Expédition. În articolul domnului Lockycr se spune: — „Acum, la Syracuse, Mr. Brothers a fotografiat și rupturi, trei rupturi, dar schițele nu au înregistrat nici una uitând, evident, că la Syracuse nu

3<5}

7

De la Drawinițul prof. Watson.

Din American Photo, făcută la Cad».

Din fotografia făcută la Syracuse.

attempi a fost făcut să schițeze Corona fie de partea noastră), fie de americani. La Agosta, domnul Brctt era staționat, dar, deoarece Eclipse era vizibilă acolo doar pentru aproximativ câteva secunde, bineînțeles, în acel timp, niciun artist nu putea pretinde să facă un desen. Se întâmplă, însă, că

Prof. Watson a fost la Carlentini si fiind favorizat de un cer senin a reusit sa faca un desen foarte atent, pe care am avut norocul sa-l vad si sa-l compar cu fotografia mea nr. 5 la cateva zile dupa Eclipsa. O schiță a acestui desen pe care o dau acum, pentru a putea fi comparată cu fotografiile făcute în Spania și la Siracuza.

Există două sau trei puncte care trebuie luate în considerare în compararea desenelor și fotografiilor. Fotografiile vor diferi în funcție de faptul că sunt realizate cu o cameră sau telescop, iar desenele vor diferi în funcție de faptul că sunt realizate cu ajutorul unui telescop sau fără. Cu telescopul, câmpul vizual este limitat, iar ochiul este în mod natural atras elegant de lumina intensă a proeminențelor roșii și a coroanei de lângă limita lunii. Desenele cu ochiul liber ar trebui să fie la fel de valoroase ca și fotografiile, dar mă îndoiesc că se vor găsi vreodată doi artiști care să facă schițe de acord în toate aspectele. De fotografie trebuie să depindem pentru soluționarea unor puncte îndoielnice de această natură și mi se pare că în acest caz este absolut stabilit că trei rupturi sunt identice. Schițele de contur vorbesc

ТИЖ I.ATK «cnrsK, AS fliOTOCRAFIIKD LA SVRACCSC

pentru ei. O pereche de busole aplicate punctelor stabilite prin linii trasate din centrul lunii și centrele depresiunilor (sau rupturi) în coroană, va arăta dacă locurile celor trei goluri sunt sau nu aceleași.

Se poate spune că fotografiile lordului Lindsay, făcute la cinci mile de stația ocupată de observatorii americani în Spania, nu arată rupturi. Acest lucru, cred, trebuie să fie explicat de prezența norului. Este posibil ca norul să fi fost atât de subțire încât să fie destul de invizibil în lumina slabă a Eclipsei, dar totuși este capabil să împiedice delimitarea fotografiei a fisurilor. Trei dintre fotografiile mele au fost făcute prin nor și ne arată urme de rupturi. Cea de-a cincea placă arată trei distinct și mai puțin clar alte cinci sau șase.

Desenul profesorului Watson arată două goluri corespunzând cu t și 6 în ambele fotografii, iar depresia în coroană este într-adevăr de acord foarte strâns cu imaginea mea.

Această dovadă mi se pare absolut irezistibilă cu privire la identitatea marilor rupturi din coroană.

În explicarea modului în care desenele de contur au

făcute, pot spune că punctele marcate de la 1 la 6 au fost înțepate prin fotografii, desenul profesorului Watson fiind redus la aceeași scară ca și fotografiile și înțepat în același mod.

A. Fraţilor

EXPEDIȚIA „DUQUESNE”

RICHARD, maestru în Marina Regală, a condus 1V1· Expédition, iar acum este atașat»! tolhe Lille staţia aeronautică pentru De|>artincnt al Nordului. L-am interogat si am scos de la el urmatoarele detalii, care pot fi puse fara inconvcnic in fata ochilor publicului larg. Guvernul republican francez având în vedere promovarea cunoștințelor generale, precum și defcncc de integritate națională, nu s-a opus nici unei comunicări care nu are legătură directă cu războiul.

Aerostatul, *· Le Duquesne,” a fost expediat de la Paris pe 9 ianuarie, la ora trei dimineața, înainte de o mare prezență, printre ei și câțiva incnibcrs ai Institutului Francez. The

9.2 „Eclipsa târzie, așa cum a fost fotografiată la Syracuse.” De la Alfred Brothers, „Fotografii ale

Eclipsa”, Nature 3, nr. 71 (1871): 370.

ar fi putut fi analizat pentru valoarea sa și pentru că era un ajutor vizual necesar pentru continuarea argumentării sale.

Accentul pe care Brothers l-a pus pe fotografie în detrimentul desenului a fost clar mai târziu în articol când a comparat valoarea observațiilor eclipselor făcute manual cu cele realizate prin fotografii. „Desenele cu ochiul liber ar trebui să fie la fel de valoroase ca fotografiile, dar mă îndoiesc că se vor găsi vreodată doi artiști care să facă schițe care să fie de acord în toate aspectele. De fotografii trebuie să depindem pentru soluționarea punctelor îndoielnice de această natură [corona solară] și, în acest caz, mi se pare că este absolut stabilit că trei rupturi sunt identice!.”12 Frații apreciau fotografiile nu pentru valoarea lor mecanică inerentă. peste desene, tot atâtea desene au fost produse în timpul expediției Syracuse. Valoarea fotografiei în acest mediu rezidă în modul în care a tratat locurile contestate de observație. În timp ce desenele „ar trebui să fie” la fel de utile ca și fotografiile, realitatea a fost că atunci când era vorba de întrebări privind observarea detaliilor precise pe o imagine, fotografia a fost plasată deasupra unui desen ca mod de vizualizare autentică și verificabilă. Lanțul de traducere s-a bazat astfel pe fotografia fiind punctul de origine.

Sprijinul final pentru pretenția Brothers la autoritatea științifică se găsește în scrisoarea lui Nature către editor, unde revista a oferit spațiu pentru subiecte contestate (cum ar fi proeminențele coroanei) pentru a fi dezbătute de comunitatea cititorilor. Lettere to the Editor a fost o secțiune obișnuită în Nature care a oferit cititorilor acces direct la dezbaterile din cadrul revistei. A fost aleo, așa cum vom vedea în secțiunea „De la Lettere la Prim”, un spațiu care a estompat liniile dintre două moduri diferite de comunicare: scrisoarea și periodicul. Secțiunea Lettere to the Editor oferea – la fel ca invocarea lui Brothers către cititor de a-și vedea fotografia originală pentru a avea încredere în ea – un site unde un cititor putea urmări un argument înapoi către un autor sau cititor. Între mai și iunie 1871, Brothers a intrat într-o dezbatere cu domnul D. Winstanley asupra validității fotografiei sale. Winstanley s-a descris pe sine drept „un adept înflăcărat și nu neexperimentat al fotografiei” din Manchester.13 Cu toate acestea, nu apare în arhivele fotografilor sau oamenilor de știință din secolul al nouăsprezecelea și probabil că a fost un fotograf amator care a folosit paginile Nature. pentru a extinde o dezbatere despre utilizările fotografiei pentru astronomica! ştiinţă. Corespondența publică dintre Brothers și Winstanley reprezintă astfel lupta pentru autoritate dintre doi neprofesioniști în astronomică! comunitate în ultimul sfert al cimitirului al nouăsprezecelea.4

Dialogul lor s-a învârtit în primul rând în jurul utilității fotografiei în avansarea astronomicei! ştiinţă. În prima sa scrisoare către Nature, Winstanley a susținut că „nu pot privi cu un grad foarte mare de satisfacție fotografiile eclipsei de soare târzii, fie ca exemple de fotografie, fie ca dovezi care contribuie la cunoștințele noastre despre plizica solară.”5 justificarea pentru aceasta a fost că fotografiile lui Brothers erau neconcludente, deoarece el observase personal soarele într-o zi senină, fără nori, când soarele nu era eclipsat și în acel moment a asistat la o coroană solară; a concluzionat că acest efect trebuie să fi fost rezultatul celui al Pământului

umiditatea atmosferică.16 Here Winstanley își folosea propria observație personală pentru a submina valoarea probatorie a imaginii Brothers.

Răspunsul lui Brothers la acest atac asupra autenticității fotografiilor sale a fost de a reafirma primatul fotografiei în lanțul traducerii. Atacând centrul argumentului lui Winstanley, Brothers a răspuns: „Mi-ar fi făcut o mare plăcere să-i arăt domnului Winstanley negativele originale ale fotografiilor târzii eclipsei de Soare, dacă m-ar fi chemat să le văd, și, făcând astfel, ar fi evitat să cadă în greșelile pe care le conține scrisoarea lui.”17 Gravurile în lemn care împodobeau primele două articole ale lui Brothers erau valoroase ca obiecte de referință vizuală. Dacă imaginile erau contestate, era necesar ca criticul să urmărească lanțul de traducere înapoi la modul original de producție, iar în acel moment dovezile ar fi autentificate vizual. Pentru Brothers, imaginea fotografiei a fost o tehnologie fundamentală de validare vizuală pentru teoria sa despre coroana soarelui, pe care a replicat-o prin lanțul de traducere; pentru Winstanley, imaginea, indiferent de modul în care a fost reprodusă, nu a contat. Într-un context în care a existat o comunitate de cunoaștere dezvoltată și activă și o corespondență publică constantă, imaginea prezentată cititorului nu trebuia să fie autentică, atâta timp cât lanțul de traducere era evident și a condus înapoi la imaginea fotografiei.

De la periodice la cărți

Pentru ca cineva ca Brothers să-și valideze fotografia, presa periodică era singura locație bună care era necesară. Pentru alți autori, precum fotograful francez, aeronautul și jurnalistul de știință Gaston Tissandier, presa periodică a fost un loc pentru a pune în prim plan un argument vizual mai amplu, un argument care ar necesita în cele din urmă spațiul unei cărți.18 Cu toate acestea, pentru un istoric al fotografie, când ne gândim la reproducerea fotografiilor în cărți, primul lucru care îmi vine în minte este cartea cu fotografii. Pendi of Nature a lui William Henry Fox Talbot19, Animal Locomotion de la Eadweard Muybridge-0 și numeroasele albume de sondaje realizate în Marea Britanie și Statele Unite21 sunt exemple tipice ale cărții de fotografii, care se vinde de obicei prin abonament. Sunt obiecte care acționează ca un mediu de organizare, de discurs și de păstrare a fotografiilor pentru examinare ulterioară. Fotografia din cartea victoriană spune totuși o poveste foarte diferită, una despre traducere și mobilitate între site-urile media. Umil aplicația comercială a fotogravurii și tipăririi semitonuri în anii 1890, majoritatea fotografiilor reproduse în cărțile britanice au fost, ca și în periodice, imagini gravate realizate din fotografii. Mai mult, multe imagini care au ajuns în cărți au fost pentru prima dată produse și citite în presa periodică. Fotografia gravată, în această analiză, nu este una statică, ci una care se mișcă între diferitele medii, căpătând noi sensuri.

Această secțiune va examina un set de imagini, care sunt atât fotografie, cât și despre fotografie, reproduse mai întâi într-un periodic înainte de a fi publicate în carte.

Fotografii în text

nou act de parteneriat, în cele din urmă a descoperit (accidentali/, conform relatării prezente) acțiunea luminii asupra unei pelicule de iodură de argint. 0 Fotografia a fost de acum înainte un fapt ”—din păcate, totuși, în acest moment partenerul său a murit, iar Daguerre a fost lăsat să-și continue munca singur.

Istoria și progresul noii arte a dagherotipului sunt apoi urmărite, achiziționarea acesteia de către guvern descrisă și descoperirea agenților de accelerare și fixare. Editorul în această etapă ne reamintește că utilizarea hiposulfitului de sodiu a fost făcută cunoscută pentru prima dată de Sir John Herschel, dar domnul Thomson denumește în mod cronologic această sare „agent de devlopare”. Ajungem apoi la acea perioadă a istoriei când îmbunătățirea lentilelor reflectată de Chevallier a permis reducerea timpului de expunere necesar unei plăci de dagherotip, dar chiar și atunci ședința trebuia să rămână nemișcată timp de patru sau cinci minute în întregime. raza de soare ! Chinul pacientului nefericit care trece prin acest calvar sunt descrise foarte grafic. Numele lui Fox Talbot, care reușise să fixeze imaginea fotografiei pe hârtie

cu câțiva ani înainte ca descoperirea lui Daguerre să fie făcută cunoscută, nu apare decât destul de târziu în această istorie,

{ SUS

Fig. i. — Facsimil al unui despaș microicopic folosit în timpul vieții Parisului și apoi într-o poziție pe care nu putem decât să o considerăm prea subordonată, la care editorul a adăugat o notă.

F«g. 3,—Eulargrug microkcopic dc>patd>e* durian tire wege de i'iuis.

9.3 (sus) „Facsimil al unei trimiteri de microscopie folosită în timpul asediului Parisului”; (bottoni) „Mărirea trimiterilor de microscopie în timpul asediului Parisului”. Din Raphael Meldola, „O istorie și un manual al fotografiei”, Natura 13, nr. 324 (1876): 205.

forma (fig. 9.3 si 9.4). În 1874, Tissandier a scris o carte intitulată Les merveilles de la photographie, care detaliază toate progresele înregistrate în fotografie până la acea dată.22 Cartea a fost anunțată în 1873 în revista franceză La Nature în 1873, care a reprodus pentru prima dată imaginile văzute în figura 9.3. Doi ani mai târziu, opera lui Tissandier avea să intre pe piața britanică sub forma a două traduceri, mai întâi ca recenzie în Nature și apoi ca carte completă, publicată sub titlul A History and Handbook of Photography N.

Cartea, care rezumă dezvoltarea tehnologiilor fotografice de-a lungul secolului al XIX-lea, include un capitol care detaliază utilizarea microfotografiilor în timpul războiului franco-prusac din 1871. Capitolul descrie cum, cu cooperarea lui

Fig. 58   IPagea<i

BNLARCIN'G MICROSCOPICA!. EXPEDIERI ÎN TIMPUL ASEDIULUI PAREI·

9.4 „Mărirea trimiterilor microscopice în timpul asediului Parisului”. Din Gaston Tissandier, A History and Handbook of Photography (Londra: Sampson Low, Marston, Low și Searle, 1876), 240-41.

trei tehnologii de comunicații – microfotografia, porumbelul voiaj și balonul cu aer cald – informațiile despre asediul Parisului puteau fi mutate peste liniile inamice și apoi citite cu ajutorul unui felinar extins. Războiul a fost o veste mare pentru presa științifică – dincolo de semnificația sa politică, importanța sa reală se afla în știința și tehnologia care îl înconjura. Valoarea războiului pentru aceste două forme de prim – cartea și periodicul – a fost încapsulată în narațiunea vizuală și textuală realizată de Tissandier, în timp ce trecea de la periodic la carte și înapoi.

Cele două gravuri în lemn din figura 9.3 au valori diferite de reproducere. Imaginea de sus, o reproducere a unei microfotografii, a fost produsă inițial în 1873 pentru revista științifică editată de Tissandier, La Nature, cu un an înainte de publicarea sa în Les merveilles de la photographie.1* Imaginea microfotografiei a fost supusă cel mai mult traducerea și transmiterea tuturor imaginilor lui Tissandier în contextul istoriei sale a fotografiei. Cu toate acestea, această imagine, precum și imaginea ulterioară a microscopului fotoelectric reprodusă în partea de jos a figurii 9.3, probabil că nu ar fi intrat în presa periodică engleză dacă nu ar fi fost traducerea cărții lui Tissandier imo English. În timp ce această imagine a fost legată iminsic de presa periodică, contextul reproducerii ei a fost, de asemenea, legat de carte.

Natura nu a discutat despre utilizarea de către Tissandier a porumbeilor călători, a fotografiilor și a baloanelor în timpul siégé umil mult după sfârșitul războiului.25 Mai mult decât atât, discuția

Fotografii în text

Acest eveniment tehnologic a fost poziționat în afara granițelor evenimentelor curente sau știrilor și a făcut, în schimb, parte dintr-o revizuire a traducerii Les merveilles de la photographie. Recenzia, scrisă de Raphael Meldola și intitulată „Fotografie lui Tissandier”, este o discuție despre utilizarea porumbeilor călători, a fotografiei și a baloanelor cu aer cald, care explică conținutul istoriei fotografiei lui Tissandier.

Dintre toate imaginile din carte, numai acestea două au fost reproduse în recenzia manualului de fotografie al lui Tissandier, reflectând utilizarea inițială a acestor imagini de către La Nature. În timp ce articolul a fost intenționat să fie o examinare a lucrării lui

Tissandier în ansamblu, o privire dozatoare asupra acestor două imagini luminează modul în care valoarea vizuală a tehnologiilor fotografice a trecut de la carte la periodic. Imaginile pe care Natura a ales să le reproducă au fost microfotografia și microscopul fotoelectric (fig. 9.3). Foarte important, aceste imagini au fost în cartea lui Tissandier ca exemple reprezentative ale valorii fotografiei – dintre toate imaginile din Les merveilles de la photographie, acestea două au demonstrat cel mai eficient valoarea fotografiei în acțiune.

Dacă examinăm în detaliu imaginea microscopului fotoelectric, putem observa că inscripțiile autorului și ale gravorului imaginii, situate în colțurile de jos, sunt aceleași. Mai mult, dimensiunile imaginilor, așa cum sunt reproduse pe pagină, sunt identice, ceea ce indică faptul că cel mai probabil provin din aceeași bloc de lemn. În plus, imaginile au aceleași subtitrări ca și în traducerea în engleză a cărții lui Tissandier. Acest lucru este deosebit de important pentru expedierea la microscopie, deoarece informează cititorul asupra veridicității reproducerii. Organizarea spațială a obiectelor vizuale atât din Natură, cât și din A History și Handbook of Photography este identică și reprezintă o mișcare directă a imaginilor dintr-un spațiu principal în altul.

Singura diferență între utilizarea imaginilor din carte și periodic, în acest caz, este în organizarea spațială a imaginilor. Cele două imagini din figura 9.3, atunci când sunt reproduse în A History and Handbook of Photography, sunt separate sau în propriile pagini (fig. 9.4) și sunt folosite pentru a crea o narațiune diferită în care fotografia este legată de utilizarea porumbeilor călători. În Natură, imaginile acționează împreună pentru a demonstra importanța singulară a fotografiei în războiul franco-prusac. În timp ce Raphael Meldola în Nature se referă la porumbelul călător în discuția sa despre munca lui Tissandier, accentul vizual și textual este pus pe fotografie. De exemplu, descrierea figurii 9.3 subliniază că „modul de trimitere a dispecelor micrografice prin porumbelul călător adoptat în timpul asediului Parisului va fi de interes pentru cititorii noștri. Expedierea care a fost imprimată a fost redusă prin fotografiere pe o peliculă de colodion, care a fost apoi rulată și închisă într-o pană, care a fost prinsă de coada porumbelului. Reproducem aici un facsimil al uneia dintre aceste dispece microscopice.”26

Accentul se pune aici pe veridicitatea imaginii – fotografia este o parte centrală a procesului și o metodă de vizualizare a acestui eveniment important. Meldola a subliniat apoi legătura dintre cele două imagini atunci când a explicat că „pentru a citi în acest fel sem de expediere filmul de colodion a fost desfășurat prin scufundare în apă cantitate slabă, uscată, așezată între două plăci de sticlă și o imagine mărită.

proiectate pe un ecran cu ajutorul unui microscop fotoelectric.”27 În mod similar cu reproducerea acestor imagini în A History and Handbook of Photography, aceste două imagini reflectă interrelația dintre modul în care a fost realizată o imagine și rolul mai mare pe care l-a jucat.

în comunicare. Cu toate acestea, spre deosebire de aceeași imagine din cartea lui Tissandier, aceste imagini adaugă o altă dimensiune – reflexivitatea genului 142 }   al publicării periodice. Primite în presa periodică, au căpătat un nou sens

aceasta a fost o reflectare constantă a producției lor și a formelor lor anterioare de publicare. Lanțul de traducere, în acest caz, a funcționat între publicarea imaginilor în carte și în formă periodică. În acest fel, erau obiecte vizuale care se mișcau în timp și spațiu, care au căpătat semnificații noi și multivalente.

De la scrisori la tipar

Scrisoarea scrisorilor este aparent foarte diferită de publicarea materialului amorsat. Scrisorile sunt de obicei considerate obiecte unice, discrete, cu un număr limitat de cititori. Cu toate acestea, examinarea corespondenței unuia dintre cei mai prolifici scriitori de scrisori ai cimitirului al nouăsprezecelea – Charles Darwin – dezvăluie o poveste diferită. Scrisorile lui Darwin au ajuns adesea la un public mult mai larg prin replicarea lor în prim, iar utilizarea de către acesta a portretului fotografiei în acest mediu a ajutat la stabilirea și consolidarea rețelei sale științifice.

Această întărire s-a bazat parțial pe schimbul de portrete fotografice.28 Pe baza referințelor din scrisorile sale editate de Darwin Correspondence Project, între 1849 și 1 Darwin a schimbat 132 de portrete de fotografie. Schimbul acestor fotografii, așa cum am arătat cu Defrance în altă parte, a devenit un mod esențial prin care Darwin și-a menținut și extins rețeaua științifică. -A opta aniversare, un portret de fotografie a acționat ca mai mult decât un simplu suvenir.3° Ca răspuns la acest dar generos, Darwin a scris: „Presupun că fiecare lucrător al științei se simte ocazional deprimat și se îndoiește dacă ceea ce a publicat a meritat. munca pe care l-a costat; dar pentru cei câțiva ani care au mai rămas din viața mea, ori de câte ori vreau să mă aplaudă, mă voi uita la portretele distinșilor mei colegi din domeniul științei și îmi voi aminti de simpatia lor generoasă. Când voi muri, albumul va fi o moștenire cea mai de preț pentru copiii mei.”31 Albumul, care includea 217 portrete carte de vizită ale unei game întregi de susținători ai lui Darwin – de la profesor universitar la o actriță – a fost un obiect generos, cu margini aurite. și o copertă de catifea.32 Albumul, așa cum a imitat Darwin în răspunsul său către Adrian Amhoni Bemmelen și HT Veth (cei doi membri ai Societății Naturaliste Olandeze însărcinați cu trimiterea albumului la Darwin), a fost creat ca obiect de memorie și ca dovadă. a influenţei lui Darwin în Olanda.33

Și totuși, dacă erai un cititor al Naturii, albumul acționa și ca o știre, care circula mai întâi prin corespondență și apoi prin comunitatea de

Fotografii în text

cititorii presei periodice. Scriind Naturii la două luni după ce albumul original a fost trimis lui Darwin, Pieter Harding, profesor de zoologie și anatomie comparată la Universitatea din Utrecht, a transmis scrisoarea care însoțea albumul și răspunsul lui Darwin pentru a fi

tipărit sub titlul „Testimonial to Mr. Darwin”. — Evoluția în Țările de Jos.” Harding a inclus propria sa scrisoare pentru a însoți această mărturie, declarând: „La album i s-a alăturat o scrisoare din care, veți găsi anexată o copie, cu răspunsul domnului Darwin. Presupun că veți dori să acordați ambelor litere un loc în jurnalul vostru foarte estimabil și, prin urmare, am onoarea să vi le transmit.”34 Reproducerea acestor litere în Natură devine un substitut pentru album. Cititorii Naturii nu au avut nevoie să vadă albumul pentru a-i înțelege valoarea. Cu alte cuvinte, lanțul de traducere dintre album și publicarea conținutului său trebuia doar să fie făcut aluzie, mai degrabă decât să se ofere detalii explicite. Ceea ce a făcut acest album de fotografii a fost să întărească importanța lui Darwin, atât într-o relație unu-la-unu dintre emițătorii și receptorul albumului, cât și în cadrul comunității care a constituit cititorii Naturii. Portretul fotografie, în acest caz, a fost un purtător de valorificare științifică. Cu toate acestea, imaginea nu a trebuit să fie tipărită pentru ca valoarea lui Darwin să fie înțeleasă.

Cititorii naturii cunoșteau bine contribuțiile lui Darwin la știință, parțial datorită publicării portretului său. Cu trei ani în urmă, Nature a publicat un portret al lui Darwin într-o secțiune de serie timpurie intitulată Scientific Worthies (fig. 9.5). Gravura a fost luată dintr-o fotografie realizată de Oscar Rejlander în 1871. Rejlander a fost un fotograf binecunoscut la sfârșitul secolului al XIX-lea și a fost fotograful principal pentru The Expression of the Emotions in Man and Animais (1872) de Darwin.35 I s-a oferit dreptul de a vinde portretul lui Darwin în mod public prin studioul său din Londra și oricăror alte părți interesate - cum ar fi ziarele - ca formă de plată pentru ajutorul său pentru fotografiere pe Expression. Acest portret a fost, de asemenea, una dintre asemănările preferate ale lui Darwin. Scriind unui editor în 1871 cu privire la o solicitare pentru un portret care să însoțească o recenzie despre el însuși și despre munca sa, Darwin a scris: „Nu pot avea nicio obiecție cu privire la portretul și memoriile despre mine în Revista dumneavoastră așa cum a fost propus. Cele mai bune fotografii cu mine au fost făcute de domnul Rejlander și, pentru că vă va scuti de probleme, vă trimit una. — Eu shd. fiți obligat să primiți o copie a recenziei dvs., dacă vă respectați intenția, deoarece nu locuiesc în Londra, s-ar putea să nu aud când va fi publicată.”36 Înainte să ajungă vreodată în paginile Naturii, portretul lui Darwin circula deja în rețeaua sa de scrisori. , prin recenzie și prin vizitatorii studioului lui Rejlander. Când a fost publicat în sfârșit în Nature, reproducerea asemănării lui Darwin ar fi fost relativ banală.

Valoarea științifică a lui Darwin în natură a fost atribuită nu numai în imagine, ci și prin text. Însoțit de portret a fost o descriere a influenței științifice a lui Darwin, scrisă de Asa Gray, botanistul american care a fost cheia pentru promovarea și apărarea teoriei evoluționiste a lui Darwin în Statele Unite.37 Darwin a fost al treilea demn științific pe care Natura l-a ales să-i graveze un portret, precedat. de avocatul său TH Huxley și de directorul Royal Institution, Michael Faraday. Subiecte ulterioare

144}

9.5 Charles Darwin, dintr-o fotografie de OJ Rejlander. Din Asa Gray, „Scientific Worthies”, Nature io, nr. 240(1874): 78-79.

ar include Charles Wheatstone, Joseph Dalton Hooker, Hermann von Helmholtz și Louis Agassiz. Aceștia au fost luminați ai științei britanice, germane și americane în perioada victoriană. Publicarea portretelor în Natură, întărită de o descriere textuală de către o autoritate științifică, a întărit amenzile neclare dintre scrisoare, periodic și fotografie. Valoarea fotografiei în acest caz a fost în asocierea ei cu textul care o înconjura și portretele care au venit înainte și după. Pentru Darwin și pentru Nature, albumul de fotografii a acționat ca mult mai mult decât un simplu suvenir; a fost o parte esențială a întreținerii comunității sale științifice. Construirea acestei comunități globale a fost posibilă doar prin colaborarea acestor trei forme de media – fotografia, scrisoarea și periodicul erau dependente reciproc unul de celălalt.

Fotografii în text

Concluzie

Acest capitol a folosit trei exemple diferite de reproducere a fotografiei într-un site de comunicare științifică. Frații, Tissandier și Darwin au puțin de-a face unul cu celălalt, în afară de faptul că toți au fost publicati în Nature. În timp ce prima secțiune, despre fotografiile lui Brothers, detaliază valorile atribuite fotografiei {145} când aceasta a rămas ferm situată în limitele publicării periodice, secțiunile despre utilizarea fotografiilor de către Tissandier și Darwin se concentrează pe mutabilitatea imaginii atunci când aceasta se mișcă. prin și prin diverse forme media. Cu toate acestea, în fiecare dintre aceste cazuri, imaginea fotografiei a primit valoare prin capacitatea sa de a fi urmărită până la origini, prin publicarea ei pe un alt site media sau prin asocierea cu un demn științific. Cu alte cuvinte, valoarea imaginii era mai degrabă în mișcarea ei decât în capacitatea sa de reprezentare. Mai mult, ceea ce au arătat toate cele trei studii de caz este că diferitele valori acordate unei imagini de fotografie – fie ca dovadă probatorie, explicarea unui argument sau reprezentarea unei figuri științifice – nu au fost doar făcute explicite prin reproducerea lor în format tipărit, ci și-au câștigat sens. pe măsură ce treceau de la imagine la literă la prim. În diferitele lor forme de reproducere, nu de producție, fotografia în media își câștigă sensul final.

Note

1. Vezi Hill, Getting the Picture·, Beegan, The Mass Image·, Gervais, „D'après Photographie” și „Either Side”; și Gretton, „Pragmatica designului paginii”.

2. Vezi Barton, „Scientific Authority” și Baldwin, Making Nature.

3. Vezi Frații, „Fotografii cu eclipse” (23 februarie 1871) și „Fotografii ale eclipsei”, p. 369-70.

4. Latour, Hope a Pandorei. Latour susține că lanțul de traducere este procesul prin care un experiment este tradus prin geografie și transport textual și reinterpretare, unde autenticitatea observațională este menținută doar atunci când pașii și procesele traducerii sunt documentate textual.

5. Pentru o discuție despre relația dintre desen și observare în astronomie, vezi Nasim, Observing by Hand.

6. Ibid.

7. Pang, Empire and the Sun, <yș,, descrie fotografiile Fraților (care se află în arhivele Royal Astronomica! Society: CAY, caseta 3, folderul 31, „Miscellaneous Folders”) ca provenind din observațiile eclipsei făcute în Sicilia. Norman Lockyer,

într-un articol despre aceeași eclipsă de soare, dă, de asemenea, o relatare despre expediția din Syracuse și despre modul în care au fost realizate diferite fotografii și desene ale eclipsei (Lockyer, „The Mediterranean Eclipse”).

8. Frați, „Eclipse Photographs” (23 februarie 1871), 327. Acest text este dislocat din imagine. Primele propoziții sunt plasate pe pagina anterioară, iar cititorul ar fi trebuit să întoarcă pagina pentru a vedea imaginea la care se referea Brothers. Acesta este un exemplu deosebit de lipsă de control al autorului în producerea unui articol – o problemă cu care Brothers s-a confruntat și în reproducerea fotografiei sale.

9. Ibid., 328.

10. Trecând dincolo de configurația originală a lanțului de traducere a lui Latour, pentru ca imaginea să autentifice pe deplin argumentul lui Brothers, a fost necesar ca lanțul să conducă înapoi la un proces de captare a imaginii.

11. Frații au încheiat această propoziție cu o notă de subsol care atribuie vina pentru această greșeală tipografilor: „Această greșeală supărătoare s-a datorat unei gafe a grundului la inversare.

blocul după ce a fost așezat pe mașină.” Frații, „Fotografii ale eclipsei”, 369.

12. Ibid., 370.

13. Winstanley, „Eclipse Photographs”, 85.

14. Vezi Pang, Empire and the Sun. Vezi, de asemenea, Tucker, Nature Exposed și Seiberling, Amateurs.

15. Winstanley, „Eclipse Photographs”, 85.

16. Ibid.

17. Frații, „Eclipse Photographs” (15 iunie 1871), 121.

18. Gaston Tissandier (1843-1899) a fost un celebru aeroplanist, popularizator al științei, fotograf și editor. După ce și-a stabilit notorietatea în timpul unei evadări îndrăznețe cu balonul peste armata prusacă în timpul asediului Parisului din 1870, Tissandier a publicat mai târziu texte despre fotografie (Tissandier, A Edistory and Elandbook of Photography) și a acționat ca editor fondator pentru revista științifică ilustrată La Natura în 1873. Vezi de Lorenzo, „Tissandier, Gaston”, 1393-94.

19. Talbot, Pendi of Nature. Vedeți lucrarea lui Armstrong, Scenes in a Library, și Brusius, William Henry Fox Ealbot.

20. Muybridge, Locomoția animalelor.

21. Vezi Snyder, One/Many.

22. Tissandier, Merveilles de la photographie.

23. Tissandier, Istoria și Manualul fotografiei.

24. Tissandier, „Merveilles de la photographie”, 12.

25. În comparație, periodicul lui Tissandier La Nature a comentat de două ori porumbelul călător în ultimele două decenii și jumătate ale secolului al XIX-lea: în referință

la un porumbel călător folosit în timpul asediului fiind găsit pe mare de o barcă germană („Un pigeon-voyageur en mer,” 287) și într-o notă despre tipărirea pe aripile porumbeilor călători (Gudefin, „Plumes de Pigeon Voyageur”, 246).).

26. Meldola, „Istoria și manualul fotografiei”, 206.

27. Ibid., 205.

28. Pentru lucrări la portretul lui Darwin, vezi Browne, „Looking at Darwin”; Voss, Darwin's Pictures·, Prodger, Darwin's Camera· și Smith, Charles Darwin. Pentru lucrări recente despre fotografie și portrete, vezi Brevern, „Resemblance After Photography”.

29. Belknap, „Fotografii”, 147.

30. Vezi scrisoarea care a însoțit albumul, DCD, http ://www.darwinproj ect .ac .uk /entry-10831 (accesată la 7 ianuarie 2015).

31. DCD, http://www.darwinproject.ac.uk /entry-10841 (accesat la 7 ianuarie 2015).

32. Albumul are loc la Down House, Kent.

33. Vezi Di Bello, Albume pentru femei.

34. P. Harting, „Testimonial to Mr. Darwin”, 410-11.

35. Una dintre cele mai faimoase fotografii pe care Rejlander le-a făcut pentru expresia emoțiilor în om și în animale a fost „Bebelul lui Ginx”, care arăta un copil plângând. Această imagine a fost reprodusă și discutată în multe periodice ale perioadei, inclusiv Ehe Graphie. Prin urmare, Rejlander a fost bine stabilit ca fotograf celebru

a bebelușului Ginx. Pentru o analiză a acestei imagini, vezi Smith, Charles Darwin.

36. DCD, http://www.darwinproject.ac.uk /entry-8003 (accesat la 7 ianuarie 2015).

37. Gray, „Scientific Worthies”, 79-81.

{ ю.}

Pe vremea lui Balzac

Dagherotipul și Descoperirea/Invenția Societății

PERFINO ORTOLE VA

Mulți oameni s-au simțit îndreptățiți să-l mustre pe autor pentru crearea figurii lui Vautrin. Dar nu este prea mult să introduci un condamnat într-o lucrare care are

ambiția de a dagherotip o societate în care sunt cincizeci de mii de condamnați.

— Honoré de Balzac, prefață la Splendori și mizerii din Co urte sans, 1844

În prefața sa din 1844 la Splendorile și mizeria curtezanelor, Honoré de Balzac și-a definit Comédie Humaine drept „o lucrare care are ambiția de a dagherotip o societate”, de a realiza o serie de portrete ale bărbaților și femeilor aparținând tuturor nivelurilor sociale. cu trei ani mai devreme, în celebrul său Avant-propos pentru întreaga serie, el scrisese că intenția lui era să concureze direct cu registratorul public — că este de a crea o societate paralelă populată de atâtea personaje încât să dea viață unui fel de oraș al imaginației.2

Dacă comparăm proiectele evidențiate în cele două preface, putem avea impresia unei contradicții subiacente: ne putem gândi că, pe de o parte, Balzac a dorit să producă o reprezentare fidelă a societății în timp ce, pe de altă parte, el

a avut ambiția de a inventa o lume paralelă. Expresia „dagherotipând o societate” poate, la prima vedere, să corespundă ideii de a reproduce fidel realitatea prin fotografie într-o reprezentare ca oglindă.

Această interpretare poate părea în concordanță cu sensul atribuit de mulți întregii opere a lui Balzac. Dacă, în urma lecturii unei varietăți de savanți de la Marx și Engels până la Caillois, 50} The Human Comedy a fost un proiect „științific”, referirea la dagherotip poate fi într-adevăr asociată cu căutarea de la mijlocul secolului al XIX-lea de a găsi adevăruri sociale. prin metode și instrumente „obiective”.3 Dar dacă, dimpotrivă, așa cum au subliniat alți interpreți precum Baudelaire, Balzac nu a fost un om de știință, ci un vizionar, cum să explicăm expresia pe care a folosit-o în prefața uneia dintre cheile sale novéis?4 Însuși Baudelaire a fost, până la urmă, cel care a condamnat noul mediu ca fiind banal și ca o reprezentare „inutilă și plictisitoare” a realității.5

Urmând firul contradicțiilor și complexificărilor care caracterizează abordarea lui Balzac asupra fotografiei, acest capitol analizează relația dintre două evenimente importante din istoria media: introducerea dagherotipului și nașterea ficțiunii serializate. După cum voi arăta, acest demers este important din trei motive diferite, dar interdependente: în primul rând, pune în lumină așteptările și reprezentările fantastice și chiar supranaturale pe care dagherotipul le-a inspirat și care au însoțit și contracarat pretinsa „obiectivitate” a fotografiei în secolul al XIX-lea ; în al doilea rând, ajută la delimitarea specificului dagherotipului în contrast cu tehnicile fotografice ulterioare; și, în sfârșit, dezvăluie motivele atracției pe care dagherotipul a exercitat-o asupra multor intelectuali ai vremii sale. Bazându-mi argumentul pe definiția lui Hannah Arendt a societății în epoca modernă ca un „tărâm ciudat de hibrid în care interesele private își asumă importanță publică”6! susțin că dagherotipul poate fi interpretat ca un semn al apariției acelei societăți și ca un punct de mijloc între reprezentările tărâmului public și cel privat și că dagherotipul și ficțiunea serializată, cu interrelațiile lor complexe, sunt atât expresii, cât și agenți ai o schimbare mai amplă a mentalității care a fost însoțită de o schimbare în reprezentarea individului și a societății.

Dagherotipul, stratul și masca

Ce treabă avea Balzac vizionarul cu dagherotipul? Și mai larg, cum putem împacă interesul său pentru o presupusă tehnică reproductivă cu faptul că a fost unul dintre cei mai mari inventatori de ficțiune din epoca sa? Voi aborda aceste întrebări în această secțiune și în următoarele, dezvoltându-mi argumentele pe ipoteza că, pentru a înțelege în detaliu semnificația culturală atribuită dagherotipului la vremea când era o nouă tehnologie, trebuie să avem în vedere că Fotografia a devenit un mediu produs în masă doar atunci când procesul negativ/pozitiv a înlocuit în întregime dagherotipul între sfârșitul anilor 1850 și începutul anilor 1860. În primul rând, voi arăta că Balzac s-a gândit la dagherotip nu doar ca la o tehnică generată

din știință dar și ca ceva bogat cu implicații supranaturale. În al doilea rând, voi demonstra modul în care apariția dagherotipului a fost percepută de Balzac, precum și de alți wrhers ai vremii, nu numai în ceea ce privește o reproducere fidelă a aparențelor superficiale, ci și în ceea ce privește povestirea și căutarea adevărurilor profunde.

În „Viața mea ca fotograf” (1854), Félix Nadar a descris înțelegerea deosebită a fotografiei de către scriitorul francez: „Conform teoriei lui Balzac, toate corpurile fizice sunt alcătuite în întregime din straturi de imagini fantomatice, un număr infinit de piei asemănătoare frunzelor așezate una pe deasupra celuilalt. Deoarece Balzac credea că omul este incapabil să facă ceva material dintr-o apariție, din ceva impalpabil - adică să creeze ceva din nimic - a ajuns la concluzia că de fiecare dată când cineva ia făcut fotografia, unul dintre straturile spectrale a fost îndepărtat din corp și transferat în fotografie. Expunerile repetate au implicat pierderea inevitabilă a straturilor fantomatice ulterioare, adică însăși esența vieții.”7

Deși reprezentarea semi-magică a dagherotipului lui Balzac a fost adesea interpretată ca rezultat al unei obsesii personale, implicațiile sale au depășit superstiția. În perspectiva lui Balzac, invenția lui Daguerre nu era pur și simplu capabilă să reproducă mecanic corpuri vii și lucruri neînsuflețite. Avea puterea de a le captura – sau cel puțin de a pune mâna pe părți, oricât de subțiri, din ele. Dagherotipul nu era o simplă copie bidimensională: era un strat.

Vizionar, într-adevăr. Această reprezentare a noii tehnici ne poate ajuta să înțelegem ideea lui Balzac de „dagherotiparea unei societăți”, conducându-ne în două direcții diferite. Una este posibilitatea ca dagherotipul să nu fi reprodus pur și simplu societatea, ci să fie și capabil să-i dea un fel de viață autonomă – viața unei felii semimagice de realitate. O viață asemănătoare cu cea a măștilor, personae ale tradiției teatrale clasice.8 Să citim un pasaj uluitor de la începutul Fata cu ochi de aur:

Nu este Parisul un câmp vast în perpetuă tulburare din cauza unei storni de interese sub care sunt învârtite de-a lungul unei sume de ființe umane, care sunt, de cele mai multe ori, secerați de moarte, doar pentru a se născu din nou la fel de ciupiți ca întotdeauna, oameni ai căror suciți? iar chipurile con-torsionate dau la fiecare por instinctul, dorinta, otravurile cu care creierul lor este insarcinat; nu chipuri, ci măști; măști de slăbiciune, măști de putere, măști de mizerie, măști de bucurie, măști de ipocrizie; toate deopotrivă uzate și ștampilate cu semnele de neșters ale unei cupidități gâfâite?9

Nu atât chipuri cât măști, spune Balzac: cele care ocupă scena unei piese de teatru grandioase, comedia umană irseli. Într-adevăr, dacă unul dintre cele mai utilizate metafore pentru a descrie dagherotipul a fost cel al oglinzii cu memorie, așa cum voi demonstra în paginile următoare, ideea că am creat sau înfățișat măști a fost susținută și de unii critici și comentatori.

Este greu de stabilit dacă puterea supranaturală a noii tehnologii de a capta un strat subțire de fețe și corpuri a avut vreo legătură cu romancierul.

intenția de a citi societatea în termeni de „nu atât chipuri cât măști”. Poate că legătura dintre strat și mască nu era atât de dragă romancierului. Dar merită să ținem cont de această legătură, deoarece

leagă dagherotipul de noțiunea lui Balzac despre societate ca scenă de teatru, precum și de ideea sa despre romancier ca fiind cel care surprinde realitatea oamenilor făcându-i să acționeze pe acea scenă. Dacă acest lucru este adevărat, 52 } putem deduce că în mintea lui Balzac expresia „dagherotiparea unei societăți” a avut cel puțin atât de mult de-a face cu descrierea ei, cât a avut de-a face cu inventarea ei, că el a conceput romanul mai mult ca niște un fel de experiment cu societatea decât ca instrument de reproducere fidelă și pasivă a realității. Cu toate acestea, reprezentarea lui Balzac a dagherotipului ca capabil să producă o subrealitate spectrală poate duce la o a doua direcție posibilă: existența unui fel de lume fantomă creată de mașini.

Perspectivele Sunshine și umbrele romantismului: Dagherotipul ca mașină mitopeică

Fanteziile scriitorului francez despre fotografie erau departe de a fi izolate. Alan Trachtenberg a discutat despre rolul dagherotipului și al meșteșugului dagherotipistului, în Casa lui Hawthorne, The Seven Gables, publicată în 1851. IO Având în vedere exteriorul la care interpretarea lui Trachtenberg a atras atenția istoricilor culturali și media, s-ar putea să par pleonastic să discutăm în continuare rolul dagherotipului în romanul lui Hawthorne. Totuși, compararea modului de recepție de către Hawthorne a mediului de fotografie cu ideile lui Balzac despre acest subiect ne poate ajuta să observăm unele convergențe semnificative, precum și unele divergențe. În acest scop, mai recitim celebrul pasaj din Casa celor șapte frontoane în care dagherotipistul Holgrave descrie mediul fotografiei: „Există o perspectivă minunată în soarele larg și simplu al Raiului. În timp ce îi acordăm credit doar pentru că înfățișează cea mai simplă suprafață, de fapt scoate în evidență personajul secret cu un adevăr pe care niciun pictor nu s-ar aventura vreodată, chiar dacă ar putea să-l detecteze. Nu există, cel puțin, nicio lingușire în linia mea umilă de artă.”11 Cu aceste cuvinte, Holgrave îi răspunde lui Phoebe Pyncheon, care își exprimase dezgustul față de „linia sa de artă” („Nu-mi plac prea mult imaginile de acest fel). , –sunt atât de tari și aspri; în afară de a se eschiva de la ochi și încearcă să scape cu totul”. Dacă Phoebe pare să sintetizeze în puține cuvinte critica exprimată de cei care au scris despre dagherotip ca instrument mecanic și inexpresiv pentru producerea imaginilor, afirmația lui Holgrave este mai perspicace și mai originală. În opinia sa, departe de a fi superficială, fotografia dezvăluie adevăruri mai profunde și depășește ochiul pictorului, pentru că depășește puterea ochiului uman însuși. Virtutea pe care Holgrave o atribuie dagherotipului (iar epilogul romanului ii va da dreptate) nu este aceea de a captiva adevarul, in sine, ci aceea de a nu fi inselat usor de ipocrizie, urmand imperativul sinceritatii si critica falsului social. convenții formulate mai întâi de Jean-Jacques Rousseau, care mai târziu au devenit un aspect crucial al etosului romantic.

Pe vremea lui Balzac

{153

Citind replicile lui Hawthorne, Alan Trachtenberg comentează că „analogia dintre romanele zdrobite cu fotografia pare confirmată de intențiile mimetice ale ambelor.”12 Dar lucrurile nu sunt atât de

simple. În prefața sa, Hawthorne este îngrijorat să afirme că Casa celor șapte frontoane nu este un roman, ci o poveste de dragoste. Romanul „se presupune că urmărește o fidelitate foarte mică, nu doar față de posibil, ci și față de cursul probabil și obișnuit al experienței omului”. Romantismul, pe de altă parte, „în timp ce păcătuiește în mod impardonabil, în măsura în care se poate abține de la adevărul inimii umane – are dreptate să prezinte acel adevăr în circumstanțe, unui mare extern, la alegerea scriitorului sau creare. Dacă crede că se cuvine, de asemenea, își poate gestiona mediul atmosferic în așa fel încât să scoată sau să atenueze luminile și să adâncească și să îmbogățească umbrele imaginii.”13 Potrivit lui Hawthorne, singurul adevăr care contează este subiectiv și puterea descriptivă. intrinsecă „înțelegerii minunate în soarele larg și simplu al Raiului” poate fi nuanțată și parțial schimbată de alegerea scriitorului.

Atât în opera lui Balzac, cât și în cea a lui Hawthorne, relația dintre dagherotip și ficțiune este departe de a fi redusă la concepte precum realism și mimesis. În cazul lui Hawthorne în special, este de remarcat faptul că prima operă importantă de ficțiune în care un fotograf figurează printre protagonisti este clasificată de autorul său ca ținând nu atât de modelul realist al romanului, cât de „mediul atmosferic”. a romantismului – unde singura fidelitate care contează nu este aspectul lucrurilor, ci „inima umană”. Această aparentă contradicție, totuși, ne reamintește că, atunci când discutăm despre dagherotip, trebuie să luăm în considerare cu atenție modul în care mediul a fost perceput la momentul specific în care Hawthorne și Balzac au scris despre el. Dacă relația dintre dagherotip și ficțiune este analizată dintr-o perspectivă contextualizată istoric, devine clar că, în ciuda diferențelor din opera lui Balzac și Hawthorne, ambii au conceput dagherotipul nu ca un instrument descriptiv, ci mai degrabă ca un mediu mitopeic.

Alteritatea dagherotipului

Putem înțelege pe deplin semnificația culturală atribuită dagherotipului de către contemporanii săi doar luând în considerare faptul că, la momentul invenției sale, mediul era o nouă tehnologie definită de comentatorii contemporani în ceea ce privește „alteritatea” sa față de ceea ce l-a precedat.

În 1932, Bertolt Brecht și-a deschis Radioul ca un aparat de comunicare cu aceste cuvinte: „În societatea noastră se pot inventa și perfecționa descoperiri care încă trebuie să-și cucerească piața și să-și justifice existența; cu alte cuvinte descoperiri care nu au fost solicitate. Astfel, a existat un moment în care tehnologia a fost suficient de avansată pentru a produce radioul, iar societatea nu era încă suficient de avansată pentru a o accepta.”4

Lăsând deoparte judecățile lui Brecht despre tehnologia „avansată” și neavansată, îi putem reformula cuvintele spunând că radioul era un „alt” mediu – diferit de ceea ce se așteptau oamenii și radical diferit de ceea ce văzuseră până acum.

sau auzit. Faptul că în faza sa de noutate radioul a fost tratat, după cum adaugă Brecht, ca „un substitut pentru teatru, operă, concerte, prelegeri, muzică de cafenea, ziare locale și așa mai departe" nu contrastează cu alteritatea sa. Dimpotrivă, tocmai pentru că noutatea ei necesita o adaptare dificilă, primul pas pe care l-au făcut oamenii a fost să o traducă în ceva ce știau bine. După cum a demonstrat o literatură în creștere, primul lucru pe care îl facem cu ceea ce este total nefamiliar este să-l asimilăm cu ceva mai familiar.15

Interpretarea radioului de către Brecht ne oferă un instrument foarte util pentru a ne gândi la apariția noilor media și la procesele de adaptare pe care le presupune apariția lor. Dar putem aplica modelul lui Brecht la dagherotip? Și putem spune că dagherotipul a ajuns într-o lume nepregătită pentru el? La prima vedere, absolut nu. Potrivit uneia dintre cele mai timpurii – și de multă vreme cele mai influente – relatări ale istoriei sale, propusă de Gisèle Freund în Fotografie și societate, invenția dagherotipului a îndeplinit o cerere larg răspândită din punct de vedere social de democratizare a portretului.16 Freund subliniază că așteptările sociale legate de această cerere au fost habitatul în care s-au dezvoltat o varietate de experimente tehnologice, a fost adoptată fotografia umil (sub forma dagherotipului), ca cea mai bună soluție atât din punct de vedere al calității imaginii, cât și din punct de vedere tehnic. eficienţă. De asemenea, Walter Benjamin, în „Scurta istorie a fotografiei" și mai influentă, scria că „mulți au perceput că a venit ceasul invenției."17 Potrivit lui Freund și Benjamin, dagherotipul a apărut într-o societate care cerea ceva de la felul.

Totuși, această reprezentare a dagherotipului ca o invenție la care toată lumea se aștepta contrastează cu argumentele altor observatori de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea. În Raportul său din 1839 către Chambre des Deputés, François Arago a scris că, atunci când un nou instrument este aplicat studiului naturii, așteptările inventatorului ei nu cumulează pentru puțin: „În acest domeniu, neprevăzutul este cel care trebuie să dobândească un anumit relevanța."18 Arago însuși a subliniat cuvântul „neprevăzut", legând potențialul științific al dagherotipului cu ceea ce el a imaginat ca fiind viitoarele descoperiri neașteptate care vor fi aduse de noul mediu. Scriind despre dagherotip la câțiva ani după ce invenția a fost anunțată de Arago, Edgar Allan Poe a folosit și cuvântul „neprevăzut": „Într-o astfel de descoperire, este neprevăzutul pe baza căruia trebuie să calculăm cel mai mult. Este o teoremă aproape demonstrată, că consecințele oricărei noi invenții științifice vor depăși, în ziua de acum, cu mult, așteptările cele mai sălbatice ale celor mai imaginativi." Mai mult, el a descris dagherotipul ca fiind „infinit mai precis în reprezentarea sa decât orice pictură realizată de mâini umane."19 În același sens, Hawthorne a scris despre mediu ca fiind capabil să scoată în realitate „personajul secret cu un adevăr pe care nici un om nu l-ar face. te aventurezi vreodată." Pentru ambii scriitori, odată cu apariția dagherotipului se întâmplase ceva cu totul nou. Caracterul chimico-mecanic al fotografiei, departe de a o face banal, a făcut parte din noutatea și valoarea ei. În această perspectivă, fotografia nu era pur și simplu o pictură fără un paimer - h era o pictură care depășea puterile oricărui paimer.

În același timp, mulți alți critici și comentatori timpurii ai noii tehnici, de la Baudelaire la Kierkegaard, au insistat asupra trivialității sale, asupra faptului că este un produs dezumanizant în cele din urmă al modernității și industrializării. Liniile acre despre fotografie din jurnalul lui Kierkegaard sunt un exemplu fără echivoc al acestei perspective: „Cu dagherotipul, toată lumea va putea să-și facă portretul – înainte era doar cel proeminent – și, în același timp, se face totul pentru a ne face pe toți. arată exact la fel, astfel încât să avem nevoie de un singur portret.”20

Exact din cauza „noutății” dagherotipului, oamenii nu numai că aveau opinii contrastante despre el, dar aceiași comentatori au exprimat atât relatări derogatorii, cât și celebrative despre mediu. De exemplu, într-o scrisoare către Thomas Carlyle (1846), Ralph Waldo Emerson a scris: „Este sigur că dagherotipul este stilul cu adevărat republican de a plăti. Artistul stă deoparte și te lasă să te plătești.”21 Dagherotipul a fost pentru el o invenție republicană, una interactivă, am spune în termeni contemporani (și acest lucru în sine este foarte interesant, pentru că ne amintește cât de vechi sunt unele utopii tehnologice). asociat cu era digitală), în orice caz ceva mult diferit față de aristocrația și, prin urmare, tradiția „nerepublicană” a portretului.22 Dar în 1841, la prima sa întâlnire cu fotografia, impresia Emersone, așa cum este consemnată în jurnalul său , a fost foarte diferit:

Ai fost vreodată dagherotipat O immortai man? Și te-ai uitat cu toată vigoarea la lentila camerei sau, mai degrabă, după direcția operatorului, la piciorul de alamă puțin mai jos pentru a oferi imaginii întregul beneficiu al ochiului tău extins și sclipitor? și în zelul tău de a nu estompa imaginea, ai ținut fiecare deget la locul lui cu atâta energie încât mâinile tale s-au strâns ca pentru luptă sau disperare, iar în hotărârea de a-ți menține fața neclintită, ai simțit fiecare mușchi devenind în fiecare clipă? mai rigid... Și când, în cele din urmă, ai fost eliberat de îndatoririle tale sumbre, ai reținut perdeaua trasă perfect, și haina perfect, și mâinile adevărate, strânse pentru luptă, și forma feței și a capului? – dar, din nefericire, expresia totală a scăpat de pe față și portretul unei măști în locul unui bărbat?23

În primele sale relatări, dagherotipul a fost astfel descris atât ca eliberare, cât și ca închisoare; ca un nou partid revoluționar la adevăr și un rezultat banal al erei industriale, lipsit de orice artisticitate; ca o privire mecanică capabilă să transmită imagini a căror fidelitate față de realitate nu a putut fi atinsă de ochiul uman; și ca imagine falsă inevitabil (o mască). Însăși noutatea sau „alteritatea” invenției poate fi localizată în această dezbatere neîncetată, nu numai între diferiți observatori, ci chiar și în mintea unuia dintre ei, așa cum sugerează recepția ambivalentă a lui Emersone. Aceasta ne duce la o a doua alteritate, cea care separă dagherotipul de calotip, precum și de tehnicile de fotografie care s-au dezvoltat ulterior. Dagherotipul nu a fost doar o tehnică în stadiul incipient al

istoriei fotografiei, ci a fost un mediu în și a irseli - adică o formă diferită de comunicare cu propriile sale particularități tehnice și culturale.

Ce anume a făcut din dagherotip un mediu în sine, nu doar o etapă incipientă a fotografiei? S-au scris multe despre asta, dar aici voi încerca doar o sinteză.24 O diferență de bază era intrinsecă tehnologiei în sine: faptul că dagherotipul era o singură imagine și, prin urmare, îi lipsea elementul serial tipic industriei moderne. Mai mult decât prin timpii lungi de expunere, aura dagherotipurilor a fost generată de această unicitate. Când, începând de la sfârșitul anilor 1850, procesele negative/pozitive au cucerit piața, umbrind dagherotipul, fotografiile au încetat să mai fie „copii” unice ale lumii și au început o lume a copiilor. Acest lucru ne poate ajuta să înțelegem de ce mulți dintre primii observatori nu au conceput dagherotipul ca pe un simplu instrument de reproducere, ca un mecanism liniar și în serie care provine din știință, ci ca o modalitate de a înțelege mai profundă realitatea conectată la misterios și ocult. forţe ale naturii.25

Nu numai că fotografia, în momentul în care a fost inventat dagherotipul, a fost percepută ca un mediu neprevăzut, dar dagherotipul nu a intrat niciodată parte din obiceiurile cotidiene nici măcar ale minorității privilegiate care aveau acces la el, cu atât mai puțin ale maselor. De-a lungul scurtei sale istorii, a trecut printr-un proces complex și niciodată complet de adaptare la viața socială, compus în parte dintr-o asimilare la forme mai familiare de comunicare, în parte din încercări și încercări de a explora noi aplicații și direcții26. de îndată ce procesul negativ/pozitiv a preluat, începând cu începutul anilor 1860, și cu atât mai mult odată cu apariția instantaneului în anii 1880, integrarea și diseminarea fotografiei în societate, așa cum a subliniat pe bună dreptate de Susan Sontag, a dus la apariția acesteia. o parte a mediului deseori neobservată.27 Putem considera fotografia post-Kodak ca parte a unei lumi de imagini pe care societățile occidentale tindeau să o considere din ce în ce mai mult considerate. În contrast cu aceasta, icoana mecanică a epocii dagherotipului era o raritate într-o lume a imaginilor relativ rare. De fapt, una dintre cele mai tipice utilizări ale dagherotipului a fost aceea de a fi purtat ca o bijuterie.28 Acest lucru nu sa datorat doar unicității dagherotipului și valorii intrinseci a materialelor pe care le conținea. Ca tehnologie nouă, a fost asimilată ceva familiar: vechiul obicei aristocratic și burghez superior de a prezenta încuietori și portrete în miniatură sub formă de bijuterii ca cadouri pentru cei dragi. Este ca și cum natura indexică a fotografiei a fost mai accelerată în dagherotip. Dagherotipul era perceput ca un portret și în același timp ca o proiecție directă a persoanei: metafora fotografiei ca oglindă a realității insista exact pe faptul că persoana trebuia să fie acolo pentru ca dagherotipul să existe. Dacă ne gândim la dagherotip în termenii unei prezențe mai mult decât a unei reprezentări, putem înțelege mai bine ce a vrut să spună Benjamin când a susținut că, din cauza timpilor lungi de expunere ai fotografiei timpurii, modelele „au crescut ca și cum ar fi imaginea.”29. Afirmația

lui Benjamin Cu un pas mai departe, susțin că, datorită tehnicilor mediilor și utilizărilor sale sociale convenționale, un portret dagherotip a fost conceput nu doar ca o imagine care înfățișează trăsăturile unui individ, ci ca o formă de prezență reală a persoanei. portretizat.

Pe vremea lui Balzac

{157

Faptul că dagherotipul era atât o imagine mecanică, cât și un singur obiect, nereprodusibil, natura sa puternic indexică și noutatea neprevăzută pe care o reprezenta, toate au contribuit la ceea ce am definit ca fiind alteritatea mediilor. Dagherotipul era radical diferit de orice formă de reprezentare vizuală a existat înainte, factor care a contribuit la perceperea sa ca un miracol al tehnologiei, dar și, cel puțin la fel de mult, ca vehicul al unei puteri cvasi-magice. Ir a fost, de asemenea, radical diferit de evoluțiile în fotografie care au urmat-o.

Dagherotipul și invenția societății

Deoarece era o singură imagine nereproducsabilă, dagherotipul a fost folosit mai ales pentru portrete. Acest faci aparent simplu declanșează unele probleme care merită mai multă atenție. În primul rând, ce semnificație a fost atribuită la timp portretului unui individ? În al doilea rând, care a fost rolul daghereotipului în cadrul sistemului media emergent? Răspunzând la aceste întrebări, voi adresa și întrebarea mea referitoare la ceea ce ne spune expresia „dagherotiparea unei societăți” despre Balzac, despre dagherotipul de la vremea inventării sale și despre societatea pe care scriitorul francez o descria și o inventa în același timp. .

Pasajele citate mai sus arată că, în comentariile timpurii despre dagherotip, o problemă recurentă a fost dacă mediul a dezvăluit sau nu un adevăr mai profund despre persoana portretizată. În timp ce Hawthorne și-a exprimat încrederea în capacitatea noii tehnici de „a scoate la iveală caracterul secret”, Emerson s-a temut că „expresia totală a scăpat de pe față”, rezultând într-un „portret al unei măști în loc de un bărbat”. Preocuparea lui Kierkegaard era și mai gravă: în opinia sa, dagherotipul reflecta o depersonalizare a subiectului care are loc în societatea modernă. Aceste reflecții gravitează în jurul relației dagherotipului cu „personalitatea” individului portretizat; cu alte cuvinte, ele sunt centrate pe fidelitatea psihologică a unui portret. La mijlocul secolului al XIX-lea, acesta era un mod destul de nou de gândire. Evident, abordarea psihologică a trăsăturilor de personalitate ale oamenilor nu a fost introdusă de dagherotip. După cum am menționat mai sus, ideea unui „adevăr al inimii umane”, spre deosebire de noțiunea de ipocrizie publică, făcea parte dintr-o nouă viziune asupra vieții personale pe care Rousseau („Newtonul lumii morale”, după cum Kant pune-l) recunoscuse și întruchipase poate mai mult decât orice alt intelectual al vremii sale.

Până acum, dagherotipul a fost interpretat în cea mai mare parte ca o dezvoltare directă a portretului pictat sau sculptat, ca democratizarea unui gen de artă care era umil apoi un privilegiu al aristocrației și

al clasei superioare (ceea ce Kierkegaard a definit ca fiind oamenii „proeminenti".). Cu toate acestea, la începutul secolului al XIX-lea, paimerii și sculptorii nu trebuiau să arate adevărul psihologic al unui individ. Mai degrabă, au trebuit să stabilească personajul public al modelului, astfel încât rolurile sociale și trăsăturile fizice să fie perfect

a coincis. Ideea de a dezvălui un adevăr interior individual, spre deosebire de masca lui sau ei socială, nu a făcut parte din estetica portretului până în epoca romantică.3°

În epoca dagherotipului, puterea descriptivă a unei tehnologii, asemănătoare idealului științific al adevărului, a întâlnit noua reprezentare psihologică a veridicității umane. Totuși, această căutare a cunoașterii psihologice nu se baza încă pe ideea inconștientului ca cale către profunzimea spiritului uman.31 Dagherotipul reprezintă un punct de mijloc între ideea prepsihologică a portretului și valoarea cunoașterii care va fi atribuită ulterior. la instantaneu ca o paralelă tehnologică cu paradigma freudiană a subconștientului, al cărui adevăr nu constă în completitudinea reprezentării sale, ci, dimpotrivă, în aluzia sa la ceea ce nu există. Dagherotipul, în acest sens, transmite icoana umană într-un moment de trecere între două paradigme ale persoanei umane: cea anterioară bazată pe roluri publice structurate clar vizibile și identificabile, cea ulterioară bazată pe lumile invizibile și în general dezordonate ale eul interior, care nu poate fi lasat decât prin aparențe.32

Există, în plus, o altă perspectivă complementară din care dagherotipul poate fi considerat un punct de mijloc între două reprezentări diferite ale bărbaților, femeilor și copiilor în societate: opoziția și continuitatea dintre tărâmul public și cel privat. Prima parte a secolului al XIX-lea a fost, de fapt, un moment de mare schimbare socială, în special în Franța și Statele Unite. Ambele țări au fost construite pe experiențe revoluționare și au experimentat pentru prima dată societatea democratică, așa cum a fost definită chiar în acei ani de Tocqueville: o societate bazată pe egalitatea crescândă a condițiilor între membrii săi. După cum am menționat mai sus, Arendt a susținut că una dintre cele mai importante trăsături ale statului modern este „acel tărâm curios de hibrid în care interesele private își asumă o semnificație publică pe care noi o numim „societate". Sintagma „curios de hibrid" este o strategie.33 În timp ce Roland Barthes în Camera Lucida susținea că apariția fotografiei corespunde „exploziei privatului în ceea ce privește publicul, sau mai degrabă a unei noi valori sociale, care este publicitatea privatului", Arendt a descris un proces mai complex, în care semnificația publică și interesele private sunt interdependente și într-un fel se generează reciproc.34

În epoca dagherotipului, subiectul privat și-a găsit o expresie publică prin această nouă tehnică și astfel și-a afirmat că este parte a societății: nu „publicitatea privatului", ci mai degrabă apariția graduală a unei persoane hibride - public în prezență. , privat in motivatii. Auto-reprezentarea pe care o favoriza dagherotipul a fost

una în care figura privată s-a forjat ca model public și, la rândul lor, personalitățile publice au fost privatizate prin exercițiul lung și uneori chinuitor descris de Emerson - privatul făcut public, dar și public făcut privat, într-un schimb continuu care și-a pierdut echilibrul în epoca instantaneului în favoarea unui triumf aparent „pur” al privatului. Deși reflectă perspective opuse, adevărul uman drag lui Hawthorne și masca de care se temea Emerson au făcut parte ambele dintr-o scenă socială și culturală caracterizată de o redefinire a spațiilor publice și private.

Pe vremea lui Balzac

{159

Într-un alt sens, dagherotipul a reprezentat și un punct de trecere, legat de o transformare mai amplă a mentalității: apariția ideii de societate ca auto-reprezentare a colectivității oamenilor și a interacțiunilor lor, distinctă și complementară cu, corpul politic, care era baza statului. La vremea dagherotipului, reprezentarea societății ca pluralitate vizibilă mișcată de forțe invizibile (anticipată de „mâna invizibilă” a lui Adams Smith și însuşită ulterior de sociologia pozitivistă şi de opoziţia lui Marx între structură şi suprastructură) nu devenise încă parte. a bunului simţ chiar al claselor cultivate. S-a citit mai ușor ca o sumă de oameni, de chipuri și măști, ca în descrierea de mai sus din Fata cu ochi de aur de Balzac. Dagherotipul ar putea păstra aceste fețe și măști, mediatând nu structurile invizibile ale societății, ci aparițiile ei prea vizibile.

În altă parte, am propus că între începutul secolului al XIX-lea și sfârșitul secolului al XX-lea, istoria mass-media a fost punctată de o serie de „întorsături sistemice” în timpul cărora o varietate de forme de comunicare (precum și de transport) au suferit simultan o mare schimbare.35 Dagherotipul a făcut parte din prima dintre aceste transformări, care a avut loc între anii 1830 și 1840. Această perioadă de inovare explozivă a fost marcată de mari schimbări în comunicarea personală, odată cu introducerea telegrafului și raționalizarea serviciului de corespondență bazat pe utilizarea timbrului poștal. De asemenea, livrarea de știri a fost transformată de nașterea agențiilor de presă și de dezvoltarea ziarelor moderne. Mai mult, ca urmare a inovațiilor mai generale care au avut loc în cadrul sistemului de presă, ficțiunea a văzut nașterea feuilletonului de anvelope în Franța și a romanului serializat în Regatul Unit și Statele Unite.36

Invenția dagherotipului a fost legată de aceste inovații? În Understanding Media, McLuhan a insistat asupra posibilelor relații dintre telegrafie și fotografie, făcând referire la faimosul reportaj al lui Samuel Morses despre vizita sa la Daguerre.37 De partea sa, susținând în același timp că noțiunea de obiectivitate în jurnalismul american nu a apărut înainte de sfârșitul Cimitirul al nouăsprezecelea, Michael Schudson a conectat apariția jurnalismului modern în anii 1830 cu schimbările culturale și tehnologice în reprezentarea societății. Dezvoltarea formelor timpurii de fotografie este una dintre aceste schimbări. Acest lucru ne duce înapoi la punctul de unde am început, la acea altă formă nouă de comunicare a vremii: ficțiunea serializată.38

Tocmai în contextul acestei rețele de inovații neconectate, Balzac și-a dezvoltat marele proiect, probabil una dintre cele mai multe ambiții din întreaga istorie a literaturii: „Mă atașez de fapte comune, cotidiene, ascunse sau patente la ochi, la acte. a vieților individuale și cauzelor și principiilor lor, importanța pe care istoricii au acordat-o până acum evenimentelor vieții naționale publice. . . . Nu era o sarcină mică să descriem cele două sau trei mii de tipuri remarcabile ale unei perioade; căci acesta este, de fapt, numărul pe care ni-l prezintă fiecare generație și pe care îl va cere Comedia umană. Această mulțime de actori, de personaje, această mulțime de vieți aveau nevoie de un decor — dacă îmi pot ierta expresia, de o galerie.”39

Referindu-se la o galerie, Balzac și-a ilustrat scopul de a crea un portret al societății ca realitate supraindividuală care nu era reductibilă la un sistem invizibil care transcende.

individuală, ci a fost făcută, în schimb, dintr-o infinitate de persoane din toate categoriile sociale — și mai mult decât atât, din varietatea de relații posibile dintre ei, de la dragoste la bani, cele mai abstracte și în același timp „materiale” ale toate mediile interumane. Un astfel de portret al societății a găsit o corespondență mai umilă, dar profund înrădăcinată în povestirile de zi cu zi ale ziarelor. Caracterizându-și astfel scopurile ca romancier, 60} Balzac a depășit cu mult dilema dintre abordarea realistă și cea vizionară: munca sa avea de-a face cu inventarea Sistemului social în actul descoperirii lui.

În timp ce Nadar folosea dagherotipul pentru a înfățișa societatea franceză din vremea sa în termenii unui „panteon” al celor mai notabile figuri ale sale, Balzac a presupus ca instrument principal nu o mașină în care nu avea încredere (deși era foarte atras de ea) . El a folosit, în schimb, unealta de ficțiune. El a creat nu un panteon, ci un oraș viu și teritoriile înconjurătoare și, în același timp, le-a pictat. În opera sa, pentru o clipă, ficțiunea și cercetarea nu erau în opoziție: ele erau esențiale una pentru cealaltă și făceau parte din același proiect.

Cuvintele lui Balzac din prefața la The Spendors and Miseries of Co arte sans — „o lucrare care are ambiția de a dagherotip o societate” — au fost așadar alese foarte conștient și pe măsură. La vremea lui, dagherotipul era, printre multe alte lucruri, metafora cea mai potrivită pentru visul de a produce o reprezentare a lumii în care acuratețea infinită a dagherotipului să fie combinată cu puterea pură a imaginației. Această întâlnire între știință și imaginație era de așteptat să aibă ca rezultat o înțelegere aprofundată a societății, la un nivel de discernământ nemaiauzit până acum.

Note

1. Traducerea mea. Această prefață a fost publicată în ediția originală în 1844, dar nu a fost republicată în edițiile ulterioare. Face parte din dosarul inclus de G. Gengembre în ediția publicată de Presses Pocket

în 1991. Balzac, Splendeurs et misères des courtisanes, 649.

2. Balzac, „Prezentarea autorului”. Acest text a fost republicat și tradus de multe ori ca prefață sau apendice la un singur novéis sau la întreaga Comédie humaine.

Apare, de exemplu, la sfârșitul ediției electronice a proiectului Gutenberg a textului integral al Comediei umane a lui Balzac.

3. A se vedea, de exemplu, scrisoarea scrisă de Engels către Margaret Harkness în 1888, disponibilă online la https://www.marxists.org/archive/marx/works/18 8 8/let ters/88_O4_i5.htm, precum și Caillots, Prefață la Honoré de Balzac, À Paris!

4. Vezi Mikaye, „À propos des citations de Balzac par Baudelaire.”

5. Baudelaire, „Publicul modern și fotografia”.

6. Arendt, Condiția umană.

7. Nadar, „Viața mea ca fotograf”, 9.

8. Originile cuvântului „persoană” au fost dezbătute mult timp, dar acum consensul pare să fie că acesta provine dintr-un cuvânt etrusc care înseamnă „mască”. Vezi, printre altele, Elliott, Phe Literary Persona, ix.

9. Balzac, Phe Girl with the Golden Eyes, 5.

10. Trachtenberg, „A vedea înseamnă a crede”.

11. Vezi cap. 6, „Fântâna lui Maule”, în Hawthorne, Phe House of the Seven Gables.

12. Trachtenberg, „A vedea înseamnă a crede”, 460.

13. Vezi prefața lui Hawthorne la Phe House of the Seven Gables.

14. Brecht, „The Radio”, 52.

15. Despre procesele de asimilare a noilor medii și diferențierea dintre mediile vechi și cele noi, a se vedea Gitelman, Always Already New, Chun și Keenan, New Media, Old Media·, Balbi, „Old and New Media”.

Pe vremea lui Balzac

16. Freund, Fotografie și societate, 3-68.

17. Benjamin, „O scurtă istorie a fotografiei”.

18. Arago, Rapport, 44.

19. Poe, „Dagherotipul”.

20. Jurnalul lui Kierkegaard este citat în Sontag, On Photography, 207. Întreaga intrare din jurnal, cu titlul „Double Leveling, or a Leveling that Caneéis

În sine,” se află în Kierkegaard, Paperi and Journals, 54 XI iA 118. Opiniile lui Kierkegaard asupra dagherotipului sunt discutate în profunzime de Pattison, Poor Paris!

21. În Scrisorile lui Ralph Waldo Emerson, voi. 3.

22. Despre topoi recurent al istoriei mass-media, vezi Huhtamo, „From Kaleidoscomaniac to Cybernerd”.

23. Emerson, Journal, 24 octombrie 1841, în The Journals and Miscellaneous Notebooks, voi. 8, 115-16. Vezi Radway et al., American Studies.

24. A se vedea, printre altele, Trachtenberg, „Mirror in the Marketplace”; Verplanck, „Afacerea dagherotipiei”; Williams, „Dagherotipul inconstant”.

25. Morus, „Cuvinte de minune”.

26. Verplanck, „Afacerea dagherotipiei”.

27. Sontag, Despre fotografie.

28. Batchen, fiecare idee sălbatică.

29. Benjamin, „O scurtă istorie a fotografiei”, 17.

30. Schimbarea percepției sociale a individului adusă de Rousseau, și mai târziu de estetica romantică, a fost discutată de mulți savanți. Vezi în special Sennett, The Fall of Public Man·, Seligman et al., Ritual and Its Consequentes.

31. Ar fi total anacronic să ne gândim la ideea lui Freud despre subconștient.

Cu toate acestea, ar fi mai puțin anacronic să ne referim la o idee anterioară a inconștientului care, după Marcel Gauchet, a apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, acest concept nu se regăsește în scrierile pe care le examinez în acest eseu. Gauchet, L'inconscient cérébral.

32. Cu privire la înțelegerea schimbătoare a noțiunii de persoană din perspectiva studiilor celebrităților, vezi Inglis, A Short History of Celebrity, Braudy, The Frenzy of Renown.

33. Arendt, Condiția umană, 35.

34. Barthes, Camera Lucida, 98. Într-o lucrare interesantă publicată online de American Daguerreian Society, Ben Mattison susține că prin dagherotip „triumful omului privat . . . și-a împins drum în domeniul public.” Mattison, „Construcția socială”.

35. Ortoleva, Mediastoria.

36. Despre semnificația introducerii fotografiei în această schimbare mai largă, a se vedea, printre altele, Natale, „Fotografie și mijloace de comunicare”; Dinius, Camera și presa; Roberts, Transporting Vision.

da. „La un an de la descoperirea lui Daguerre, Samuel FB Morse făcea fotografii soției și fiicei sale în New York City. Punctele pentru ochi (fotografie) și punctele pentru ureche (telegraf) s-au întâlnit astfel deasupra unui skyseraper.” McLuhan, Understanding Media, 211. Vezi Morse, „The Daguerreotipe”.

38. Schudson, Discovering the News, 3-11.

39. Balzac, „Introducerea autorului”.

Fotografie sonoră

ANTHONY ENNS

După cum arată frecvent istoricii, aparatul de fotografie a fost conceput inițial ca un instrument de auto-înregistrare. De exemplu, Louis Daguerre a susținut faimos că invenția sa „oferă naturii capacitatea de a se reproduce pe ea însăși.”1 William Henry Fox Talbot a subliniat, de asemenea, această idee într-o lucrare despre experimentul său fotografic timpuriu: „Am făcut... un număr mare de reprezentări ale casa mea din tara. . . . Și cred că această clădire este prima despre care se știa că și-a desenat propria imagine.” — John H. Fitzgibbon a descris în mod similar fotografia ca fiind „copierea naturii, prin mână naturală.”3 Fotografia a fost astfel concepută ca un instrument pur automat. proces, iar aparenta lipsă de agenție a fotografilor părea să o distingă de toate metodele anterioare de producere a imaginii.

Ideea aparatului de fotografiere ca instrument de auto-înregistrare a făcut din acesta un instrument ideal pentru cercetarea științifică, așa cum subliniază Lorraine Daston și Peter Galison: „Aceste dispozitive . . . a produs nu doar mai multe observații, ci și observații mai bune. . . deoarece exercitarea lor nu implica nici liberul arbitru, nici auto-comandă... În loc de libertatea voinței, mașinile au oferit libertate de voință — de intervențiile voită care ajunseseră să fie văzute ca cele mai periculoase aspecte ale subiectivității.”4 Cu alte cuvinte , automatitatea camerei pare să excludă posibilitatea intervenției umane și a erorii umane. Kelley Wilder observă în mod similar că fotografia părea să îndeplinească criteriile necesare pentru observația științifică: „[Eu] a fost mecanic și atât de neobosit. A fost nediscriminatoriu și, prin urmare, obiectiv. Era optic și, în consecință, fiabil.”5 Accentul lui Wilder asupra importanței opticii arată, de asemenea, modul în care fotografia a întărit „regimul de scopie” al științei moderne, care se baza pe ideea că lumea naturală „putea fi observată numai din exterior”. de ochiul nepasional al

cercetător neutru.”6 Aparatul de fotografiat a fost astfel văzut ca un instrument ideal pentru cercetarea științifică, deoarece întruchipa privirea „despăsională” și „neutră” a omului de știință.

Dezvoltarea tehnologiilor de înregistrare a sunetului a fost, de asemenea, condusă de dorința de a crea un instrument automat de auto-înregistrare, iar aceste tehnologii au fost adesea descrise ca fotografie datorită capacității lor de a păstra urmele indexice ale fenomenelor anterior efemere. În 1856, de exemplu, fotograful francez Nadar a conceput un „dagherotip acustic” care ar permite sunetelor să se înregistreze în același mod în care dagherotipul permitea luminii să se înregistreze singur.7 În 1864, el a redenumit această invenție ipotetică „fonograf”. pe care el a descris-o drept „o cutie în care melodiile ar fi fixate și reținute în felul în care camera captează și fixează imaginile.”8 Spre deosebire de fonograful lui Edison, însă, dispozitivul imaginar al lui Nadar a înregistrat imagini de sunete – o idee inspirată de matematicianul francez Antoine Lissajous, care a vizualizat vibrațiile soniei atașând o oglindă la un diapazon și reflectând lumina din oglindă pe un ecran. Nadar și-a imaginat astfel înregistrarea automată a undelor sonore sub formă de graf, care ar arăta „armonie... să fie o știință la fel de riguros de exactă ca geometria!”9.

În 1857, stenograful francez Edouard-Léon Scott a brevetat un instrument științific numit „fonautograf”, care a fost descris în mod similar ca un „aparat pentru auto-înregistrarea sunetului”, deoarece permitea „expresiei muzicale să scape de pe buzele cântărețului”. . . . să se scrie singur.”10 Scott aleo a comparat acest dispozitiv cu o cameră, deoarece i-a permis oamenilor de știință „să obțină pentru sunet un rezultat analog cu cel obținut în prezent pentru lumină prin fotografie.”11 Ca și fonograful lui Nadar, prin urmare, fonautograful Scotte a fost nu sunt concepute pentru a permite reproducerea sunetului; mai degrabă, a fost conceput ca un instrument de auto-înregistrare care a convertit sunetele în semn, care au fost înțelese ca un limbaj vizual produs de sunetele înseși.12

În 1877, poetul francez Charles Cros a conceput, de asemenea, un proces care presupunea trasarea undelor sonore, fotogravarea acestor urme sau fără plăci de metal și apoi utilizarea acestor plăci pentru a reproduce sunetele originale. Deși Cros nu a construit niciodată acest dispozitiv (pe care l-a numit și „fonograf”), acesta a fost mediatizat de abatele Lenoir, un cleric-scriitor de știință, care a descris înregistrările drept „fotografii vocale” care ar permite reproducerea sunetului: „ Prin acest instrument... se va obține fotografii ale vocii, așa cum le obținem ale fețerilor feței, iar aceste fotografii... vor fi folosite pentru a-i face pe oameni să vorbească, să cânte sau să declame, secole după ce nu vor mai fi. mai mult.”13 Invenția lui Cros a reprezentat astfel trecerea de la inscripție la reproducere, dar a fost înțeleasă în continuare ca fotografie deoarece permitea naturii să se înregistreze.

În eseul său din 1878 „The Phonograph and Its Future”, Thomas Alva Edison a descris în mod similar înregistrările fonografice ca fiind „fotografii vocale”, care erau mai valoroase decât portretele fotografice: „În scopul de a păstra spusele, vocile și ultimele cuvinte ale membrul muribund al familiei – ca și al oamenilor mari – fonograful

va depăși, fără îndoială, fotografia."4 Cu alte cuvinte, Edison a sugerat că fonograful ar fi mai eficient în recrearea aparenței de viață prin captarea fluxului timpului în loc să stabilească. un moment în timp.

Fonografia a fost astfel frecvent comparată cu fotografia, deoarece a fost concepută și ca un instrument de auto-înregistrare care permitea naturii să se înregistreze. Cu toate acestea, au existat diferențe semnificative între aceste tehnologii, deoarece calitatea imersivă a sunetului și natura temporală a înregistrărilor audio păreau să facă fonograful mai puțin eficient ca instrument științific. Fonograful lui Nadar și fonautograful lui Scott au fost mai utile pentru studierea fenomenelor acustice, de exemplu, pentru că au transformat experiența haotică, captivantă și limitată în timp a ascultării în experiența coerentă, detașată și temporal statică a lecturii, care a permis observarea. ar trebui să analizeze proprietățile sunetelor într-un mod mai precis și mai obiectiv.

După cum va arăta acest capitol, fotografia a fost principala tehnică de vizualizare folosită în acest context la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Este posibil ca înregistrările fonografice să fi „depășit" portretele fotografiilor în ceea ce privește capacitatea lor de a reproduce fluxul temporal, totuși practica fotografierii sunetelor a fost mult mai utilă pentru oamenii de știință, deoarece aspectul fotografiei era capabil să reprezinte temporalitatea fenomenelor acustice ca o imagine statică, care a facilitat analiza proprietăților sonice din punct de vedere matematic. Acest proces a servit și la consolidarea regimului scopic al științei moderne, care urmărea să exercite stăpânirea naturii prin afirmarea unei priviri științifice obiective și neutre.

Acustică

Metoda științifică de vizualizare a fenomenelor acustice a fost dezvoltată în cimitirul al optsprezecelea de către omul de știință german Ernst Florens Friedrich Chladni, care a răspândit praf de cuarț pe plăci de fier și a făcut apoi să vibreze plăcile mângâind ram cu arcul unei viori. În funcție de rata de vibrație, praful se depunea în anumite puncte nodale, ceea ce producea modele vizuale distincte. Chladni a concluzionat că anumite sunete au fost asociate cu anumite „figuri sonore" (Klangfiguren), care au fost generate de sunetele înseși.15 Cu alte cuvinte, Chladni a dezvoltat nu numai o metodă de conversie a sunetelor în semnul imo, ci și un mijloc de a permite sunetelor să se înscrie. înșiși. După cum subliniază Jonathan Sterne, știința acusticii depindea de această tehnică, deoarece a transformat sunetul într-un „obiect de cunoaștere".16 Tehnica lui Chladni a fost, de asemenea, o precondiție necesară pentru matematică! analiza sunetului, deoarece „sunetul trebuia să fie văzut pentru a fi cuantificat, măsurat și înregistrat."17

Fizicianul englez Thomas Young a dezvoltat mai târziu o metodă de reprezentare a sunetelor sub formă de curbe Unes18, iar matematicianul

francez Baptiste Joseph, Baron de Fourier, a arătat cum aceste curbe puteau fi analizate folosind trigonometrie, defalcându-le dintr-o serie de unde sinusoidale care reprezentau frecvența fundamentală și frecvențele de armonie.19 Sir William Thomson (Ford Kelvin) a descris în mod similar o metodă de vizualizare a sunetelor prin reprezentarea modificărilor presiunii aerului sub formă de curbe și a concluzionat că o „curbă unică, trasată în felul lor. curba de bumbac, descrie tot ceea ce urechea poate auzi,” fie că ar putea fi

Fotografie sonoră

AH

, " ; ■ ■/ ■ ■ · · · ' .

E (lung, înghițit)

/ (Engleză)

11.1 „Fotografie cu sunete vocale”. Din EW Blake Jr., „A Method of Recording Articulate Vibrations by Means of Photography”, American Journal of Science and Arts 16 (1878): 57.

ЛЛл44444ы44444'4 4444 4>4444 4444-J4sAJV5-

O

„singura notă a celui mai delicat sunet al unui flût” sau „chocul unei orchestre”.20 Ca și Young și Fourier, prin urmare, Thomson a căutat să reprezinte sunetele ca semne care ar putea fi apoi analizate folosind matematică.

Practica fotografierii cu sunet s-a bazat pe aceste experimente anterioare, deoarece, în mod similar, a căutat să reprezinte sunetele sub formă de curbe care puteau fi analizate matematic. În 1876, de exemplu, fizicianul german S. Theodor Stein a descris o metodă de fotografiere a sunetelor prin perforarea unei gauri prin capătul unui diapazon. Un fascicul de lumină care trece prin această gaură ar lovi apoi o fotografie care se mișcă cu o viteză uniformă, producând astfel o înregistrare permanentă a formei de undă.21 În 1878, fizicianul american Eh Whitney Blake Jr. a dezvoltat o metodă similară de înregistrare a sunetelor prin mărirea vibrații minute ale unui muștiuc de telefon și păstrarea unei fotografii a acestor vibrații sub forma unei linii curbe (vezi fig. 11.1).22 Blake a remarcat, de asemenea, că aceste curbe ar putea fi folosite pentru a analiza sunetele din punct de vedere matematic, cum ar fi „abscisele . . . servesc la determinarea înălțimii” și „ordonatele reprezintă amplitudinea.”23

În urma inventării fonografului, savantul a încercat să analizeze canelurile de pe cilindrii fonografului în speranța că acest dispozitiv va oferi o metodă mai utilă de conversie a sunetelor și a semnelor. În 1878, de exemplu, omul de știință american Perșilor Frazer Jr. a plasat un cilindru de fonograf sub microscop pentru a observa formele imprimate pe suprafața acestuia de diferite sunete vocale.24 Mai mulți oameni de știință au dezvoltat și metode de fotografiere a înregistrărilor fonografice. În 1889, de exemplu, fiziologul german

Ludimar Hermann a folosit fonograful pentru a testa teoriile producției de vocale și a mărit șanțurile unui cilindru de fonograf folosind o oglindă montată pe un dispozitiv de urmărire delicat. Pe măsură ce acest dispozitiv trecea peste canelura, un fascicul de lumină s-a reflectat de la tele-oglindă asupra unei fotografii în mișcare

11.2 „Amenajarea aparatului „Schlieren"". Din Robert W. Wood, „Photography of Sound-Waves by the 'Schlieren-Methode'", Philosophical Magazine and Journal of Science 48 (1899): 218.

placa, producând astfel o înregistrare permanentă a formei de undă.25 Frazer și Hermann erau mai interesați de capacitatea fonografului de a înregistra urme indexice ale sunete decât de capacitatea sa de a refenomenaliza aceste sunete, dar fotografia era în mod clar necesară pentru a face aceste urme lizibile ca semnează. Ca rezultat, aparatul de fotografie a fost folosit eficient ca fonautograf extrem de sensibil.

În același timp în care Hermann încerca să producă fotografii ale înregistrărilor pe fonograf, fizicianul american Robert W. Wood dezvolta o altă metodă de fotografiere a sunetelor folosind aparatul „Schlieren" al savantului german August Tòpler (vezi fig. 11.2), care era capabil să fotografieze. modificări ale presiunii atmosferice cauzate de undele sonore.26 Datorită dimensiunii reduse a acestor imagini, a fost relativ ușor să înregistrați un număr mare de fotografii pe aceeași placă prin mișcarea rapidă a plăcii în timpul expunerii. Prin aranjarea acestor fotografii în succesiune, Wood a reușit să creeze cronofotografii care descriu mișcarea undelor sonore prin spațiu. Practica fotografiei „Schlieren" ia permis astfel să acopere fenomenele acustice din imaginile vizuale, ceea ce a relevat faptul că comportamentul undelor sonore era remarcabil de asemănător cu cel al undelor luminoase. Wood a înregistrat chiar existența „umbrelor" sonie aruncate de frontul de undă și a fotografiat tonuri muzicale complexe prin reflectarea undelor sonore din forme mici, mult mai asemănătoare cu pașii (vezi fig. 11.3).

În timp ce Wood era preocupat în primul rând de analiza acusticii spațiale,27 fizicianul american Dayton Clarence Miller a dezvoltat un alt dispozitiv de fotografie numit „phonodeik", care a fost conceput pentru analiza armoniei. Proiectând un fascicul de lumină pe o oglindă conectată la o diafragmă, phonodeik a tradus eficient undele sonore în unde luminoase care puteau fi înregistrate pe film foto (vezi fig. 11.4).28 Pentru a evalua elementele tonale ale unui sunet, Miller a împărțit, de asemenea, forma de undă din părțile sale componente (fundamentale și armături), care au fost reprezentate ca o serie de curbe sinusoidale. Au existat unele diferențe semnificative între aparatul Schlieren al lui Tòpler și fonodeicul lui Miller, deoarece acesta din urmă se concentra mai degrabă pe frecvență decât pe volum, dar erau fundamental similare prin faptul că ambele transformau sunete în semne care puteau fi analizate folosind matematică.

Proiectând aceste forme de undă pe un ecran, Miller a reușit, de asemenea, să facă demonstrații publice ale experimentului său acustic.29 Fotografiile sale de sunet au fost chiar prezentate într-o serie de reclame pentru fonograful Eolian-Vocalion, care a atribuit

1 1.3 „Fotografie cu sunete realizate cu aparatul „Schlieren".” Din Robert W. Wood, „Fotografie a undelor sonore prin „Metoda Schlieren",” Philosophical Magazine and Journal of Science 48 (1899): np

calitatea superioară a fonografului față de dezvoltarea fotografiei sonore: „Compania Eoliană are la comandă cele mai perfecte mijloace cunoscute de știință pentru fotografiarea și analiza „undelor de ton". Și este interesant de știut că perfecțiunea tonală a noului său fonograf - Vocalionul Eolian - se datorează parțial sutelor de fotografii ale unor astfel de unde de ton. Acestea au oferit mijloacele pentru comparații vizuale și analize, astfel încât superioritatea tonului Vocalionului este un fapt tangibil, demonstrabil.”3° În timp ce Miller intenționa să folosească phonodeik pentru a îmbunătăți designul instrumentelor muzicale, această reclamă indică faptul că a fost, de asemenea, utilizate pentru a îmbunătăți proiectarea tehnologiilor de înregistrare a sunetului. Fotografia sonoră a rezolvat și problema modului de promovare a tehnologiilor sonore prin intermediul primului, deoarece a arătat că fidelitatea acustică poate fi constatată doar prin „comparație vizuală”, mai degrabă decât prin ascultare.

Miller a susținut, de asemenea, că fotografia sonoră ar putea facilita reproducerea sunetelor prin împărțirea părților componente ale rhem imo rheir și apoi simezizarea acestor elemente folosind țevi de orgă. Un reporter pentru Scientific American a susținut că „atât de exact a

1 1.4 „Fotografii cu unde sonore.” Din Dayton Clarence Miller, Știința sunetelor muzicale (New York: Macmillan, 1916), np

reproducerea poate fi făcută astfel încât este adesea imposibil pentru o persoană dintr-o cameră alăturată să spună dacă aude vocea persoanei sau reproducerea mecanică.”31 Miller a susținut, de asemenea, că phonodeik a relevat o paralelă fundamentală între estetica vizuală și cea acustică, deoarece acestea ambele s-au bazat pe forme simetrice și curbe moi. După cum a explicat un reporter pentru Popular Science Monthly, „Toate sunetele muzicale sunt reprezentate de curbe compozite care par să curgă lin, cu îndoituri rotunjite și grupări simetrice, creând un efect plăcut ochiului. Sunetele și zgomotele muzicale discordante, pe de altă parte, sunt întotdeauna reprezentate de valuri care au îndoituri, vârfuri ascuțite și zig-zag.”32 Se pare că Miller a ajuns la această concluzie după ce a analizat sunetul unui corn francez, despre care el credea a fi cel mai frumos instrument muzical.

Miller a fost surprins să descopere că curba creată de sunetul cornului francez semăna foarte mult cu profilul unei femei frumoase și, treptat, s-a convins că o față frumoasă reprezintă un analog vizual al unui

sunet frumos: „Această simfonie de fețe cântă. o melodie pentru ochi la fel de dulce precum nota cornului francez sună la ureche.”33 El și-a aplicat chiar metoda de analiză a armoniei portretelor fotografice, transformând profilele fețelor umane în curbe care puteau fi repetate periodic pentru a reprezenta sunete muzicale. . Potrivit lui Miller, această practică se baza pe asemănarea fundamentală dintre frumusețea formei umane și frumusețea matematicii! ecuații: „Dacă mentalitatea, frumusețea și alte caracteristici pot fi considerate ca reprezentate într-un portret de profil, atunci se poate spune că ele sunt exprimate și în ecuația profilului.”34 Miller a folosit și țevi de orgă pentru a sintetiza sunete reprezentate de aceste curbe. Reporterul pentru Popular Science Monthly a descris un astfel de experiment care a folosit portretul unei celebre actrițe de la Hollywood (vezi fig. 11.5):

Fotografie sonoră

1 1.5 „Analiza armonioasă a unui profil portret.” Din „Can You Play Your Profile on the Piano?”, Popular Science Monthly toi, nr. 2 (1922): 44.

O fotografie a actriței a fost plasată într-un felinar proeminent și aruncată pe o coală de hârtie. Profilul a fost urmărit cu precizie. Apoi, cu ajutorul analizorului de armonie, curba profilului a fost rezolvată în curbele componente simple. S-au găsit șapte componente. Apoi au fost selectate șapte țevi de orgă, fiecare dintre acestea fiind cunoscută pentru a da un sunet cu o curbă simplă corespunzătoare uneia dintre curbele componente simple ale profilului. Toate aceste conducte au fost conectate la o sursă de aer comprimat și au sunat simultan. Rezultatul a fost un acord bogat armonios, cu un sunet foarte asemănător cu cel al cornului francez care sugerase experimentul!3'

Cu alte cuvinte, Miller a conceput profilurile ca mathematica! graphe care ar putea fi fenomenalizat ca sunete, ceea ce a implicat că era posibil să acoperim practic orice portret imo a mathematica! ecuație care ar putea fi sintetizată ca muzică folosind țevi de orgă și apoi convertită înapoi într-un portret folosind phonodeik. Toate aceste conversii au fost posibile prin fotografie, deoarece aparatul fotografic a oferit mijloacele de a lega fenomenele acustice și vizuale.

CULTURILE POPULARE

După cum arată Douglas Kahn, accentul pus de Miller pe frumusețea curbelor simple a evitat orice analiză a „îndoirii, punctelor ascuțite și zigzagurilor” ale zgomotului. Practica științifică a analizei armoniei a reprezentat astfel o formă timpurie de reducere a zgomotului: „Miller a sintetizat o femeie a cărei capacitate de a fi calculată și reprodusă tehnologic, a cărei frumusețe și armonie ar elimina zgomotul.”36 Cu toate acestea, Kahn 70} nu menționează că acest proces de „aducere a zgomotului” a depins nu numai de obiectivitatea percepută a aparatului fotografic și de capacitatea acestuia de a permite sunetelor să se înregistreze, ci și de capacitatea sa de a acoperi sunete și semne, ceea ce a facilitat matematica! analiza formelor de undă. Frumusețea muzicii, ca și cea a formei umane și a

matematicii! ecuațiile, nu puteau fi constatate decât prin reprezentări fotografice.

Etnomuzicologie

Studiul etnomuzicologiei a căutat, de asemenea, să păstreze urmele indicice ale fenomenelor acustice anterior efemere și să analizeze aceste fenomene prin descompunerea lor în elementele lor constitutive. Cu toate acestea, în loc să privilegieze armonia în detrimentul zgomotului, etnomuzicologii s-au preocupat în primul rând de elementele haotice, neregulate și perturbatoare din tradițiile muzicale etnie, care nu puteau fi transcrise folosind formele occidentale de notație muzicală. Aceste forme muzicale au fost greu de transcris din cauza limitărilor inerente ale urechii, precum și a părtinirii culturale a muzicologilor înșiși. După cum a explicat etnomuzicologul olandez Jaap Kunst (care a inventat termenul „etnomuzicologie”), „Organul nostru de auz... are o înclinație inconștientă de a „corecta” tonuri și imervale care nu se potrivesc cu propriul nostru sistem tonal familiar... Fără recurgerea la un instrument de măsurare, este absolut imposibil să înțelegem natura, structura unei scări exotice.”37 Studiul tradițiilor muzicale etnie a reprezentat astfel o provocare pentru muzicologi, deoarece a expus caracterul subiectiv al practicilor de ascultare, iar etnomuzicologii au încercat pentru a face față acestei provocări prin folosirea de noi instrumente științifice care au fost văzute ca mai obiective, imparțiale și mai precise decât urechea.38

Unul dintre instrumentele principale folosite de primii etnomuzicologi a fost fonograful. De exemplu, etnomuzicologul austriac Erich von Hornbostel a susținut că fonograful a fost un instrument neprețuit pentru studiul etnomuzicologiei, deoarece cercetătorii nu mai trebuiau să se bazeze pe amintiri subiective. De asemenea, a fost posibilă manipularea vitezei înregistrărilor pe fonograf, ceea ce a permis analize mai precise.39 Compozitorul maghiar Bêla Bartok a susținut în mod similar că fonograful a fost un instrument esențial pentru colectarea muzicii populare datorită acurateții, obiectivității și manipulabilității sale.4 ° Înregistrările fonografice au fost astfel considerate superioare spectacolelor live din cauza permanenței, preciziei și flexibilității lor, iar unii istorici chiar susțin că etnomuzicologia însăși a devenit posibilă nu după dezvoltarea fonografului.

Fotografie sonoră

{17

Ceea ce istoricii nu reușesc deseori să menționeze, însă, este că etnomuzicologii timpurii s-au bazat și pe fotografie, deoarece au căutat să acopere sunetele în semne care să ofere reprezentări mai precise și mai precise ale formelor muzicale etnie. La începutul anilor 1920, de exemplu, Miller a fotografiat mai multe cântece amerindiene care fuseseră înregistrate de antropologul american Francés Densmore.42 Când Instituția Smhhsonian a trimis Densmore la psihologul american Cari Seashore pentru „a-i fi certificate urechile cu referire la gradul de fiabilitate pentru transcrierea înregistrărilor fonografice”, Seashore a conceput o nouă metodă de fotografiere a sunetelor care ar ajuta la depășirea limitărilor inerente ale urechii: „Atunci mi-a

trecut prin minte că era posibil să evit dependența de ureche, ceea ce este destul de inadecvat pentru ureche. scopul și înlocuiți o metodă de fotografiere. Acest lucru a condus la dezvoltarea fotografierii înregistrărilor fonografice și, la rândul său, la fotografiarea directă din interpretarea unui muzician. .. . În scopul colectării, aparatul foto este o calitate superioară fonografului, deoarece oferă o înregistrare permanentă, oferind detalii mult mai fine decât pot fi auzite de la fonograf și este transcribilă și măsurabilă cu un grad ridicat de precizie.”43 Potrivit Seashore Prin urmare, fotografia era superioară fonografiei, deoarece era capabilă să înregistreze cele mai mici deviații de înălțime, intensitate și timp, ceea ce o făcea „mult mai fidelă. . . decât chiar și cea mai muzicală ureche.”44 Seashore a susținut, de asemenea, că noul său proces, pe care el l-a numit „fonofotografie”, le-ar permite oamenilor de știință „să definească, să descrie, să măsoare și să controleze un aspect atât de subtil al expresiei emoției sensibile precum cea mai mică schimbare a caracterului unui vibrato.”45

Fonofotografia a fost special concepută pentru studiul etnomuzicologiei, deoarece „sălbaticul neinstruit” nu abordează „cântecul său în termeni de concepte convenționale de pitch și rime”; în schimb, „el se plimbă prin tonai regiune cu mișcări ritmice, sincope ascuțite și bibelouri liberale de podoabă.”46 Seashore a descris astfel formele muzicale etnie ca fiind sălbatice, nestăpânite și haotice din cauza lipsei de pregătire și a emoționalității intense a interpretului, și el a susținut că fonofotografia a oferit o metodă ideală de înregistrare, colectare și analiză a acestei muzici datorită acurateții, imparțialității și vizualității sale. Seashore a mai susținut că scopul final al acestei tehnici a fost reconstrucția și reproducerea acestor expresii primai emoționale: „Este acum doar o chestiune de răbdare pentru viitorul inventator să realizeze un automat sintetic al vocii umane capabil de . . . jucând pe întreaga gamă de emoții în expresia vocală.”47 Ca și Miller, așadar, Seashore nu numai că a susținut că fotografia sonoră oferă o metodă mai precisă de analiză a sunetelor muzicale, dar credea și că ar putea facilita reproducerea acestor sunete.

Psihologul american Milton Metfessel, care a fost, de asemenea, un etnomuzicolog timpuriu și un student la Seashore, a conceput o cameră fonofotografică portabilă construită dintr-o suită, care producea în mod similar inscripții vizuale ale sunetelor care au fost înregistrate pe film de celuloid.48 Aceste unde sonore codificate fotografic puteau fi apoi măsurat și analizat pe baza frecvenței, amplitudinii și duratei. Ca și Miller, așadar, Metfessel a căutat să cuantifice valorile acustice folosind matematică și a susținut că

fonofotografia a fost superioară metodelor muzicologice tradiționale, deoarece a depășit limitările urechii și caracterul subiectiv al ascultării. În toamna anului 1925, Fundația Rockefeller a finanțat un proiect de cercetare major care a implicat înregistrarea „melodiilor negre” folosind fonofotografie, iar Metfessel a fost pus la conducerea proiectului. Cercetările sale au fost publicate în cartea din 1928 Phonophotograph in Folk Music, care a fost concepută pentru a demonstra valoarea fonofotografiei în surprinderea naturii sălbatice și haotice a muzicii afro-americane - o formă de muzică care se presupune că era imposibil de înregistrat folosind metode muzicologice tradiționale din

cauza limitările urechii și părtinirea culturală a muzicologilor: „Că urechea este inadecvată pentru a descrie multe dintre elementele importante ale muzicii este cel mai bine indicat de ornamentele vocale negre americane, a căror descriere a derutat urechea cea mai ascuțită.”49 Metfessel a susținut că etnomuzicologii trebuie să depășească subiectivitatea ascultării prin „analiza obiectivă a undelor sonore”5°, iar fonofotografie au facilitat această analiză „prin înlocuirea opiniilor cu experimentul obiectiv și prin utilizarea metodelor grafice și statistice.”51. rezultat, „scoate muzica populară din subiectiv și intangibil, ca o realitate fizică obiectivă, măsurabilă”, care „va ajuta la înlăturarea incertitudinilor și a prejudecăților care au pătruns în studiul muzicii populare.”52

Pe lângă înregistrarea muzicii nenotabile, fonofotografia a fost concepută și pentru a dezvălui dimensiunile psihologice ale muzicii populare: „Cu faptele obiective în mână, putem corela vibrato cu principiile de descărcare neuronală, arătând relația dintre expresia artistică din muzică și instabilitatea nervoasă. din punct de vedere neurologic! Concepte.”53 Ca și Seashore, așadar, Metfessel a folosit fonofotografie pentru a înțelege modul în care emoțiile erau exprimate prin muzică. Fotografiile sale cu cântece populare au fost, de asemenea, create pentru a dezvălui natura primitivă a afro-americanilor: „Decorările personale ale omului primitiv nu sunt mai tangibile decât ornamentele vocii, când acestea din urmă sunt scoase la iveală prin fonofotografie.”54 Fotograful sunet a arătat astfel „ornamentul” cântecului afro-american, la fel cum muzeele afișau „decorările” altor așa-numite culturi „primitive”: „Ornamentul care atrage la auzul semenilor lor poate fi acum afișat în muzeele noastre alături de apelurile la vedere”. 55 Cu alte cuvinte, eforturile lui Metfessel de a fotografia „melodiile negre” au fost motivate de dorința de a-i expune pe afro-americani în același mod în care culturile africane au fost expuse în expozițiile etnografice.

Prin urmare, spre deosebire de știința acusticii, studiul etnomuzicologiei nu a căutat să reducă sau să elimine zgomotul. Dimpotrivă, tocmai zgomotul formelor muzicale etnie a fost pe care etnomuzicologii au căutat să-l capteze și să analizeze. Aceste domenii au rămas strâns legate, totuși, deoarece identificarea, clasificarea și clasificarea acestor sunete depindeau de utilizarea fotografiei. Mai mult, imaginile generate de fonofotografie au fost concepute pentru a sublinia și exagera diferențele percepute între tradițiile muzicale occidentale și non-occidentale, pentru a oferi un analog vizual pentru presupusele diferențe biologice dintre albi și nonwhftes. Aceste imagini reflectă astfel o formă de rasism științific care a căutat

conțin și controlează comportamentul sălbatic, indisciplinat și haotic al așa-numitelor culturi „primitive”.

Concluzie

{173 Dezvoltarea tehnicilor de vizualizare a sunetelor a introdus o schimbare epistemică în domeniile acusticii și muzicologiei prin convertirea fenomenelor acustice în inscripții vizuale care puteau fi cuantificate, analizate și clasificate, transformând astfel sunetul

însuși într-un obiect de cunoaștere științifică. Fotografia a jucat un rol cheie în această schimbare, deoarece a fost înțeleasă de acusticieni și etnomuzicologi ca un instrument științific care permitea sunetelor să se înregistreze sub formă de inscripții grafice care puteau fi analizate folosind matematică. Aceste inscripții au fost înțelese ca obiective tocmai datorită naturii automate a aparatului și a capacității sale de a păstra urmele indicice ale sunete într-o manieră „despasionată” și „fără prejudecăți”. Ideea camerei ca un observator științific ideal nu numai că a întărit regimul scop al științei moderne, dar a contestat și noțiunea larg răspândită de fotografie ca mediu în primul rând pictural. După cum subliniază Lisa Cartwright, „realizarea indicilor de grafie a fost un proiect de fotografie la fel de legitim ca și producerea de scene picturale.”6

WJT Mitchell folosește „cuibărirea” terni pentru a descrie reprezentarea unui mediu „în interiorul altuia ca comentariu” și el susține că astfel de reprezentări subliniază de obicei dominația mediului primar asupra celui care este imbricat.57 Practica sunetului. fotografia oferă o ilustrare ideală a acestui concept, deoarece aceste imagini au fost în mod clar concepute pentru a arăta dominația percepută a suprafonografiei fotografiei. Ca instrument de auto-înregistrare, fotografia a fost considerată superioară fonografiei datorită capacității sale de a opri curgerea timpului și de a îndepărta înregistrările sonore de temporalitatea lor, ceea ce a facilitat matematica! analiza sunetelor și eliminarea zgomotului prin privilegiarea formelor de undă periodice. Singurul domeniu în care fotografia a fost văzută ca fiind deficitară a fost incapacitatea ei de a reproduce sunete, dar oamenii de știință au demonstrat, de asemenea, cum practica fotografierii sunetului ar putea fi inversată prin conversia curbelor fotografice imo, care ar putea fi apoi fenomenalizate ca sunete folosind țevi de orgă. Cu alte cuvinte, fotografia a fost văzută ca fiind superioară fonografiei, deoarece era capabilă nu numai să convertească sunete imo sign, ci și să convertească sunete semn imo.

În anii 1930, totuși, laboratoarele de acustică au început să încorporeze noi tehnologii electronice de sunet, care au fost văzute treptat ca superioare fotografiei. În istoria sa a acusticii arhitecturale, de exemplu, Paul Sabine observă că, în anii 1930, „fiecare laborator acustic [constase din] microfoane cu răspuns liniar, amplificatoare cu tub vid] și oscillatore, contoare sensibile de curent alternativ și difuzoare de telefonie.”8 dispozitivele nu numai că au permis un grad mai mare de precizie, dar au facilitat și analiza sunetelor în timp real. Tehnologii electronice de sunet

CULTURILE POPULARE

De asemenea, a avut un impact extraordinar asupra înțelegerii științifice a sunetului, deoarece „oamenii de știință care au folosit aceste instrumente au început să efectueze transformări similare între sunete și semne în mintea lor, dezvoltând noi idei despre comportamentul sunetului și al obiectelor fizice care îl produceau”. 59 În timp ce aceste dispozitive au continuat să faciliteze analiza sunetelor folosind matematica, trecerea de la fotografie la instrumentele electronice 74 } a inspirat noi analogii conceptuale între sunete și circuite electrice, care au înlocuit conceptele

anterioare inspirate de fotografie, cum ar fi „umbrele sonice” și „simetrice”. sunete." Această schimbare a avut, de asemenea, un impact de neșters asupra înțelegerii culturale a fotografiei în sine, deoarece aparatul fotografic a fost înțeles din ce în ce mai mult ca un mediu exclusiv vizual, mai degrabă decât ca parte a unei rețele media integrate care era capabilă să traducă informații acustice, optice și scrise în alte informații. formele mediale.

Note

1. Daguerre, „Dagherotip”, 11.

2. Fox Talbot, „Some Account”, 206.

3. Fitzgibbon, „Daguerreotyping”, 201.

4. Daston și Galison, „Imaginea obiectivității”, 83.

5. Wilder, Fotografie și știință, 18.

6. Jay, „Scopic Regimes of Modernity”, 9.

7. Nadar, „Poveștile lunii”, 7.

8. Nadar, Pe pământ și în aer, 272.

9. Ibid.

10. Qtd. în Hankins și Silverman, Instruments and the Imagination, 135.

11. Scott, Problema scrierii vorbirii în sine.

12. Ideea că trasările fonautografice reprezentau însăși scrierea sonoră a fost subliniată și în titlul cărții lui Scott Le problème de la parole s'écrivant elle-même (Problema scrisului vorbirii în sine).

13. Le Blanc, „Le monde des sciences et des arts”, 1624.

14. Edison, „The Phonograph and Its Future”, 533-34·

15. Chladni, Entdeckimgen iiber die Théorie des Klanges. În cuvintele lui Johann Wilhelm Ritter, aceste „imagini ur ale sunetului” au reprezentat „notația acelui ton pe care l-a scris singur”. Qtd. în „Wetzels, Johann Wilhelm Ritter, 91.

16. Sterne, Trecutul audibil, 43.

17. Ibid., 45.

18. Young, „Despre propagarea sunetului”, 369.

19. Fourier, Teoria analitică a căldurii.

20. Thomson, „The Six Gateways of Knowledge”, p. 282.

21. Stein, „Fotografia tonului”.

22. Blake, „A Method of Recording”, 5 5-56.

23. Ibid., 56.

24. Frazer, „Unele observații microscopice”, 531-36.

25. Hermann, „Investigații fonofotografice”.

26. Wood, „Photography of Sound-Waves”, 218-20.

27. Fizicienii americani Arthur L. Foley și Wilmer H. Souder au dezvoltat mai târziu o versiune îmbunătățită a aparatului „Schlieren” al lui Tôpler, care a fost folosit de Wallace Sabine în lucrarea sa privind acustica teatrului. Vezi Foley și Souder, „A New Method”; Sabine, „Acustica teatrului”; și Thompson, The Soundscape of Modernity, 62-81.

28. Pentru mai multe despre Miller, a se vedea Fischer, „Acoustics, Appropriated and Applied”,

40.

29. Thompson, Peisajul sonor al modernității,

86.

30. „A Wonderful New Phonograph”, 539.

31. Henry, „Where the Eye Supplants the Ear”, 456.

32. „Îți poți cânta profilul la pian?” 44.

33. Ibid.

34. Miller, Știința sunetelor muzicale, 120.

35. „Poți să cânți profilul tău la pian?” 44-45.

36. Kahn, Noise Water Meat, 98.

Fotografie sonoră

da. Kunst, Etnomuzicologie, 9-10.

38. Domeniul etnomuzicologiei a fost cunoscut inițial ca „muzicologie comparată”, deoarece se concentra în primul rând pe compararea tradițiilor muzicale occidentale și non-occidentale. Termenul „etnomuzicologie” a fost introdus în perioada postbelică pentru a descrie integrarea muzicologiei și antropologiei, deoarece a examinat nu numai structura muzicală, ci și semnificația culturală a muzicii non-occidentale.

39. Abraham și Hornbostel, „Uber die Bedeutung des Phonographen für vergle-ichende Musikwissenschaft”, 229.

40. Bartok, „De ce și cum colectăm muzică populară?”, 14.

41. Vezi Myers, „Ethnomusicology”, 4; Hui, Urechea psihofizică, 139-44.

42. Densmore, Northern U te Music, 206-10.

43. Seashore, „Fonofotografia”, 471.

44. Ibid., 466.

45. Ibid., 467.

46. Seashore, Psychology of Music, y^y.

47. Seashore, „Fonofotografia”, 466.

48. Metfessel, „Tehnica pentru studii obiective”, 5.

49. Metfessel, „Colectarea de cântece populare”,

28.

50. Metfessel, Phonophotography in Folk Music, 177.

51. Ibid., 178.{ 175

52. Ibid.

53. Ibid., 5. Vezi și Metfessel, „The Vibrato in Artistic Voices”.

54. Metfessel, „Colectarea de cântece populare”,

30.

55. Metfessel, Phonophotography in Folk Music, 125.

56. Cartwright, „Experimente de distrugere”, 143.

57. Mitchell, „There Are N0 Visual Media”, 401.

58. Sabine, „The Beginnings of Architectural Acoustics”, 243.

59. Thompson, The Soundscape of Modernity, 96.

{12.}

Fotografie, cinema și realism perceptiv în secolul al XIX-lea

KI M TI M BY

Spectatorii au fost uimiți de fotografie, sau de înregistrarea mecanică a acțiunii luminii, când invenția sa a fost anunțată în 1839. Noile imagini au făcut ca scena proiectată în interiorul unei camere obscure să fie permanentă și au fost incredibil de precise, păstrând chiar și

cele mai străine detalii în redarea lor a obiectelor, luminii și umbrelor. O jumătate de secol mai târziu, în 1895, cinematografia a oferit un alt spectacol captivant: o fotografie mare, luminoasă, în mișcare. Sfârșitul secolului al XIX-lea a fost un moment important pentru imaginile fotografice. Filmele au apărut la scurt timp după o altă revoluție decisivă în domeniu, căreia își datorau practicabilitatea: rimes de expunere splh-second. Fotografia stop-motion pe care aceasta a permis-o a rupt cu modul în care am văzut lumea, schimbând radical ideile despre reprezentarea veridică a lucrurilor în mișcare. Cinematograful și-a propus să meargă într-o direcție decisiv diferită prin animarea fotografiei: să simuleze experiența noastră de zi cu zi de a vedea lumea în mișcare. Asociațiile conceptuale dintre fotografie și cinema în secolul al XIX-lea s-au învârtit în jurul unor astfel de dezvoltatori în modul în care imaginile fotografice sunt legate de viziune. În interacțiunea dintre aceste două medii, comparația cu viziunea apare ca un mecanism esențial al construcției sociale a relației fotografiei cu realul.

Folosesc termenul „cinema” pentru a mă referi la ceea ce frații Lumière au făcut public în 1895 cu Cinématographe sau ceea ce au furnizat și sisteme precum Vitascope: o imagine proiectată, animată, de fotografie într-un format destul de mare. Procedând astfel, consider cinematograful ca pe o tehnologie și ca pe o experiență. Alte mecanisme de animare

fotografiile au fost inventate înainte (și după) 1895, dar vizionarea unei proiecții Cinématographe a rezonat deosebit de bine cu publicul din acel moment, creând o ruptură majoră în cultura vizuală. Prin urmare, este un instrument puternic pentru analizarea modului în care ceea ce a ajuns să fie interpretat drept „cinema” a fost conectat și a interacționat cu fotografia.1

Fotografia și cinematograful erau, desigur, indisolubil legate: fotografia era „materialul de bază” al cinematografului, în cuvintele criticului de cinema André Bazin.2 Dincolo de întrebările practice, totuși, ele erau legate și de percepția publicului asupra lor ca tehnologii fotografice conexe. Această relație a avut ramificații conceptuale puternice, deoarece fotografia și cinematograful se comparau diferit cu percepția noastră vizuală directă a lumii. După cum voi argumenta, referirea la viziune a fost implicită în recepția fotografiei. Privitorii primelor fotografii le-au găsit exacte, dar incomplete în raport cu ceea ce ar fi văzut înaintea camerei. Pentru a remedia deficiențele percepute de fotografie, cercetătorii au căutat în special să reducă timpul de expunere pentru a ajuta la reprezentarea obiectelor în mișcare. În anii 1880, totuși, atenția a fost atrasă din nou asupra disjuncției fotografiei cu viziunea, atunci când expunerile de o secundă au produs imagini surprinzător de nefamiliare ale unei lumi vii. În timp ce noțiunile de familiaritate vizuală erau astfel contestate și explorate, a fost dezvoltată animația bazată pe fotografie. Acest efort poate fi înțeles ca satisfacerea dorinței de a putea crește „realismul perceptiv” al fotografiei sau apropierea acesteia de experiența vizuală de zi cu zi. Precizia și detaliile

integrale ale imaginii fotografiei au încurajat îmbogățirea acesteia cu elemente suplimentare de percepție vizuală - animație, dar și adâncime și culoare.

În 1895, cinematografia a fost considerată ca fiind parte a cuceririi realismului perceptiv în fotografie. Cu toate acestea, experiența vizuală pe care a oferit-o i-a uimit pe spectatori ca fiind atât reală, cât și nenaturală. După cum vom vedea, acest sentiment contradictoriu a reflectat modul în care cinematografia a schimbat echilibrul realismului în fotografie, crescându-l drastic în unele moduri, dar nu în altele. Efectul asupra fotografiei în ansamblu a fost electric. Cinematograful a crescut o sensibilitate medie în domeniu, dezlănțuind așteptările de mai multă stăpânire a realismului perceptiv și intensificând discuțiile despre adevăr în toate formele de imagini produse de camere. În acest fel, cinematografia nu era doar o tehnologie care s-a ramificat de la fotografie. Primul imaginar a încurajat un dialog de durată între cele două mass-media, pe măsură ce fiecare s-a dezvoltat în sine.

Profitând Momentul

Precizia primelor fotografii a fost literalmente diferită de orice văzut înainte. O trăsătură deosebit de izbitoare a dagherotipului, făcută publică în 1839 de Louis Jacques Mandé Daguerre, a fost ceea ce contemporanii au numit uneori „exactitatea” sa sau interpretarea sa mecanică precisă și neprelucrată a luminii și umbrei. Daguerre le-a oferit telespectatorilor o lupă, astfel încât să se poată minuna de cuvintele de pe semne, crăpăturile din clădiri sau chiar frunzele rătăcite invizibile cu ochiul liber. Calotipuri sau fotografii

negative din hârtie, inventate de William Henry Fox Talbot în 1841, au fost, de asemenea, uimitor de exacte, deși nu la fel de ascuțite. În publicația sa The Pendi of Nature, Talbot a declarat, alături de o fotografie emblematică a unui car de fân, că fotografia „ne va permite să introducem în imaginile noastre o multitudine de detalii minuscule care adaugă la adevărul și realitatea reprezentării, dar pe care niciun artist nu le-ar face. fă-ți osteneala să copiați cu fidelitate din natură.”3 Utilizarea metaforei unei oglinzi în descrierile timpurii ale fotografiei — ca atunci când Oliver Wendell Holmes a numit-o „oglinda cu amintire” — dezvăluie sentimentul că este o reflectare precisă și exactă. a lumii.4

Deși precizia fotografiei a fost fără precedent în unele privințe, privitorii timpurii au remarcat că ea lipsea în altele, mai ales atunci când era reprezentată o lume vie și în schimbare. După cum a povestit celebru Samuel Morse în 1839, când a văzut aglomeratul Boulevard du Temple al Parisului într-un dagherotip, „Obiectele care se mișcă nu sunt impresionate”. vehiculele și traseul pietonal au lipsit în mod ciudat. Această inconsecvență cu vederea i-a provocat pe cercetători să reducă timpii de expunere. De exemplu, la începutul până la mijlocul anilor 1840, când, de obicei, era nevoie de câteva minute pentru a înregistra dagherotipuri ale scenelor în aer liber, au fost dezvoltate

amestecuri chimice care ar putea reduce expunerea la câteva secunde în condiții ideale. Marc-Antoine Gaudin a realizat astfel o vedere remarcabilă a podului Pont Neuf din Paris, cu pietoni și trăsuri (fig. 12.1). Conținea neclaritatea mișcării, dar făcea forfota artei centrale.6 Astfel de eforturi sunt importante pentru înțelegerea modului în care fotografia timpurie a reprezentat lumea și ceea ce spectatorii considerau satisfăcător din punct de vedere vizual. Fotografia nu a „văzut” lumea așa cum am văzut-o noi, iar dorința de a se conforma cu viziunea, nu o ruptură cu ea, a condus cercetările privind expunerea redusă și succesul proceselor care le-au furnizat.

După cum se știe, colodionul negativ de sticlă, inventat în 1851, expunerea sistematic scade de la minute la secunde (deși durata înregistrării a avut întotdeauna mult de-a face cu condițiile și echipamentul). În epoca colodionului, totuși, expunerile nu s-au micșorat progresiv. Sensibilitatea colodionului pare să fi fost în general satisfăcătoare, făcând accesibilă o mare varietate de subiecte. Totuși, cercetătorii au fost implicați în conceperea unei alternative care să permită prepararea negativă a sticlei în prealabil (nu este posibilă cu colodionul „umed”) fără a sacrifica sensibilitatea. Elaborat de-a lungul anilor 1870, procesul de emulsie cu gelatină de argint, sau „placă uscată”, corespunde acestor cerințe. De asemenea, am făcut ca noi să fim mult mai fotosensibili, producând brusc și șocant imagini corect expuse într-o fracțiune de secundă - o jumătate de secundă pentru un picnic de grup sau 1/^ ooth de secundă pentru un bărbat care se scufundă într-o piscină, de exemplu. 7 Negativele de argint gelatină au luat lumea prin stornă și au fost utilizate în general la mijlocul anilor 1880 (nu în anii 1870, așa cum se spune adesea), când a fost stabilită producția industrială de farfurii gata de utilizare și obloane automate pentru a controla trecerea luminii camere imo erau disponibile pe scară largă.8

Procesul de gelatină cu argint a adus o revoluție neprevăzută în reprezentările vizuale, una care este esențială pentru a reda noțiunile schimbătoare ale fidelității fotografiilor.

Realism perceptiv

12.1 Marc-Antoine Gaudin, dagherotipul Pontului Neuf, Paris, 1841.

12.2 Anonim, instantaneu cu un bărbat care sări, ca. 1900.

în preajma invenţiei cinematografiei. A făcut ușor să produci fotografii clare ale tuturor lucrurilor în mișcare. Fotografierea oamenilor sărind (ca în fig. 12.2), animalelor alergând sau valuri care se prăbușesc – sau chiar pur și simplu ale unor oameni care merg, râd sau conversează – a devenit furori. Aceste „instantanee” au fost surprinzătoare și captivante pentru că au oprit acțiunile percepute odată doar în continuitatea lor. Au profitat de momente de neconceput anterior pentru că erau imposibil de izolat în observație directă. La început a fost chiar dificil să dai un sens unora dintre aceste fotografii, deoarece ele arătau lucruri care nu au mai fost văzute până

acum – ca un om înghețat în aer, care părea să scadă din cer, dar care de fapt fusese fotografiat în procesul de stâlp. -vaulting.9 Eadweard Muybridge și Etienne-Jules Marey și-au elaborat studiile sistematice stop-motion în acest context, împingând fotografia la noi limite. Explorarea puterii gelatinei de argint de a mișcarea a provocat discuții despre modul în care fotografia arăta lucrurile în comparație cu modul în care le-am perceput și portretizat. Ca și în 1839, când străzile orașului păreau goale, atenția a fost din nou atrasă asupra faptului că fotografia „vedea" lumea altfel decât am văzut-o noi. Unde era adevărul? Chiar dacă Auguste Rodin susținea că fotografia a mințit pentru că „în realitate, timpul nu stă pe loc", artiștii nu vor mai putea reprezenta niciodată un cal în galop ca și cum ar zbura cu toate picioarele la patru picioare de sol.10

Realism perceptiv

Realism perceptiv

La început, reducerea timpilor de expunere se referea la fotografii produciti® care păreau mai familiare. Duse la noi extreme în i88os, expunerile scurte au generat imagini care s-au rupt cu experiența noastră de vedere. Faptul că noile imagini au devenit corecte pe măsură ce oamenii s-au obișnuit să le vadă este o dovadă a influenței de anvergură a fotografiei atât asupra reprezentărilor mentale, cât și asupra vizuală. Cu toate acestea, modificarea disparităților dintre fotografie și viziune, fie prin aducerea celor două dozatoare împreună, fie prin exploatarea diferențelor lor, a rămas una dintre forțele motrice din spatele inovației în fotografie - tehnică și estetică. De exemplu, școala de fotografie artistică în curs de dezvoltare Naturalisée, condusă de Peter Henry Emerson, a afirmat că, pentru a transmite fidel percepția, fotograful trebuie să reproducă defecțiunile vederii folosind tehnici precum focalizarea mai moale.11 Aceasta a fost în mare măsură o reacție împotriva preciziei crescânde a fotografiei favorizate. prin procesul de gelatină cu argint și lentile noi care au redus aberațiile optice. Pe măsură ce sensibilitatea fără precedent a fotografiei la lumină a fost explorată (în imagini stop-motion sau folosind raze X, de exemplu) și imaginile câștigate în exactitate, oamenii au pus la îndoială natura analogiilor dintre cameră și ochi, dintre fotografie și viziune.

În același timp, înclinația de a căuta o reproducere mai completă a viziunii folosind fotografie a înflorit într-un mod foarte diferit, sub forma „realismului perceptiv". Acest concept este relevant pentru analiza critică a impactului cinematografelor. Folosesc „realismul perceptiv" pentru a descrie un anumit tip de familiaritate vizuală, o formă de verosimilitate bazată pe mimica viziunii umane și căutată adăugând la fotografii elemente considerate lipsă.12 Noțiunea de realism perceptiv ajută la elucidarea modului în care, la sfârșitul al XIX-lea, cinematograful a fost primit ca o extensie a fotografiei și văzut ca o dovadă a progresului tehnologic către simularea cu succes a experienței viziunii.

Exactitatea produsă mecanic a fotografiei a favorizat sentimentul că oferă o imagine fidelă a lumii. Inventatorii timpurii și observatorii au exprimat în mod regulat ideea că, prin fotografie, natura s-a desenat pe sine.13 Atunci, de ce nu ar trebui o fotografie să fie o

reprezentare fără cusur? De ce nu ar fi posibil să se înregistreze elemente de percepție vizuală găsite în mod curent lipsă? Lucrurile în mișcare nu au fost singura sursă de discrepanță identificată între fotografie și viziune. Culoarea era, de asemenea, vădit absentă. Nicéphore Niépce a remarcat acest lucru când a definit însăși esența invenției sale în 1827: fotografia era o modalitate de „fixare a imaginii obiectului prin influența chimică a luminii, fixând această imagine exact cu excepția diversității culorii.”4 Odată cu ștergerea obiectelor în mișcare, natura monocromatică a fotografiei a fost o dovadă flagrantă că fotografia și percepția umană diferă în moduri importante, provocând și mai mult inventatorul.

Căutarea realismului perceptiv în fotografie a fost cufundată în cercetarea științifică asupra vederii, care a suferit dezvoltări importante în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Percepțiile despre mișcare, culoare și profunzime au fost semnificative

fenomene deschise analizei. Un tip puternic de experiment a fost acela de a le induce folosind imagini atent concepute sau alți stimuli prezentați privitorului într-un mod special.15 În 1832, de exemplu, Joseph Plateau a demonstrat că o iluzie a mișcării poate fi creată folosind o serie de desene ale același obiect în poziții ușor diferite prezentate privitorului în succesiune rapidă. A făcut acest lucru cu „fenakistiscopul” său, un dispozitiv echipat cu discuri asemănătoare cu cel din figura 12.3.16 De asemenea, în 1838, Charles Wheatstone a inventat imagini stereoscopice, argumentând că dacă creierul deduce volumele unui obiect folosind vederea binoculară– doi ochi cu o perspectivă ușor diferită asupra lucrurilor - atunci s-ar putea crea o iluzie de profunzime prezentând fiecărui ochi un desen al aceluiași obiect văzut dintr-un unghi diferit. Această gimnastică optică a fost facilitată prin plasarea celor două imagini într-un „stereoscop”.17 Se credea, de asemenea, că vederea în culori se referă la sintetizarea unor elemente distincte. În 1802, Thomas Young a emis ipoteza că vedem o diversitate de culori datorită doar trei tipuri de receptori din ochii noștri. În anii 1850, James Clerk Maxwell și-a adus o contribuție experimentală esențială la această teorie, cu un spinning top echipat cu discuri colorate reglabile care au permis studiul și definirea precisă a culorilor percepute ca diferite cuantificări de culori „primare” combinate.18

În primii ani ai fotografiei, ideea de a asocia precizia acesteia cu iluzii compozite de mișcare, culoare și profunzime - obținute apoi cu elemente produse manual - era atrăgătoare. Acest lucru a fost spectaculos din punct de vedere vizual și a fost sfimulativ din punct de vedere intelectual, deoarece aducea elemente „lipsă” fotografiei prin mijloace mecanice care imitau funcționarea propriului nostru aparat vizual. Fotografiile stereoscopice, oferind o senzație de profunzime, au fost cel mai timpuriu exemplu de stabilire a realismului percep tuai în fotografie. Făcuți pentru prima dată în 1840-41 în cercurile academice, au devenit populari din punct de vedere comercial la începutul anilor 1850. Fotografia animată a fost dezvoltată la scurt timp după, cu exemple de pionierat ale anilor 1850-60 care prezintă

serii de fotografii în jurul perimetrului unui disc.19 Completând trio-ul de efecte strâns asociate cu realismul perceptiv, această fotografie de succes pentru a înregistra mecanic culorile unui obiect. a fost conceput de Maxwell în 1861. Subiectul (panglică aplaid) a fost fotografiat în trei rime prin filiere de culori diferite; imaginile au fost apoi proiectate simultan prin intermediul unor filiere individuale colorate corespunzător, astfel încât să se suprapună pe un ecran, unde culorile lor se amestecau și reconstruiesc nuanțele naturale ale subiectului.20

În anii dinaintea inventării cinematografiei, imaginile cu profunzime, animație și culoare înregistrate și redate mecanic erau curiozități și interesante de văzut. Inventatorii îndrăzneți și antreprenorii îndrăzneți au combinat chiar și pentru a crea noutăți atractive care au încercat să ridice antetul în termeni de realism perceptiv — sau cel puțin să reunească câteva efecte spectaculoase. Acest lucru a fost tentant pentru că adâncimea, animația și culoarea erau toate asociate cu o reproducere mai completă a vederii. De asemenea, a fost încurajat de faptul că realizarea fiecăreia dintre cele trei iluzii s-a bazat pe crearea și sinteza de mai multe imagini.

Realism perceptiv

12.3 Disc în stil fenakistiscop, anii 1830.

asociațiile. Figura 12.4, de exemplu, ilustrează un bărbat care lucrează la o pârghie la o mașină. Imaginile din stânga și din dreapta arată subiectul din unghiuri diferite pentru a oferi profunzime; ei imaginează, de asemenea, o parte a subiectului - pârghia și brațele omului - în poziții diferite pentru a reda un efect animat simplu. Cardul urma să fie vizualizat într-un „stereoscop folosit ca afenakistiscop”, echipat cu un obturator, astfel încât imaginile să fie văzute în alternanță rapidă.22 Mulți dintre primii inventatori care au dezvoltat fotografia animată au combinat-o cu stereoscopia.23 Dezvoltarea tehnicile de fotografie în trei culori spre sfârșitul cimitirului au oferit noi ocazii de a asocia iluzii bazate pe mai multe imagini. Unul dintre cele mai izbitoare exemple a fost Kromskopul stereoscopic al lui Frédéric Ives (cca. 1898), un dispozitiv folosit pentru a admira seturi produse comercial de trei perechi stereoscopice alb-negru înregistrate prin filtre colorate diferit; rezultatul, văzut în interiorul dispozitivului echipat cu filtru, a fost o vedere a subiectului cu culori vibrante și volum care părea concret.24

{i84}

12.4 Fume et Tournier, vedere stereo care oferă o iluzie de mișcare, ca. 1860.

Adăugarea stereoscopiei, animației sau culorii la fotografie a făcut-o mai complicată decât fotografia tradițională; combinarea acestor iluzii a înmulțit constrângerile. Faptul că numeroși inventatori au fost în fața provocării este o dovadă a atracției realismului perceptiv și a asocierilor puternice pe care publicul secolului al XIX-lea le-a făcut între aceste trei efecte vizuale2. invenția fotografiei stereoscopice a fost ceea ce a elicat cercetările asupra fotografiei animate, care nu fuseseră încercate înainte de începerea modului stereoscopiei la Marea

Expoziție din Londra în 18 51,16 Pentru inventore, exactitatea fotografiei a încurajat asocierea rts cu profunzimea, animația și culoarea, iar adăugarea unei noi iluzii la fotografie a cerut altele. Pentru un public și mai larg, experiența de primă mână a fotografiei îmbunătățită în diferite moduri a alimentat certitudinea crescândă că o reproducere „completă” a viziunii va fi posibilă într-o zi.

Soluția definitivă pentru animarea fotografiei

Cercetările privind întreruperea mișcării și reproducerea mișcării au existat în sfere în mare măsură separate, după invenția fotografiei cu gelatină de argint. Capacitatea de a „opri” mișcarea fotografic a fost necesară din punct de vedere tehnic pentru inventarea cinematografiei. Poate că a contribuit și la formarea dorinței unei imagini cinematografice: cu noile plăci uscate, rt a fost posibil să fotografiem lumea modem, în mișcare, trecătoare, dar aceste imagini puteau părea frustrant de inerte. Un specialist a remarcat incisiv: „Cei care încep să lucreze cu fotografia instantanee sunt gata să pună mâna pe un tren care se mișcă rapid. Sarcina este însă frustrantă, deoarece dacă imaginea obținută este clară, atunci trenul pare să fie absolut stili; fotografilor

afirmația... este singura garanție a instantaneității expunerii.”27 Cinematograful ar readuce mișcarea.

Fotografia cu stop-motion a creat un șoc vizual în i88os. A transformat modul în care lucrurile în mișcare au fost portretizate și a făcut ca multe imagini create anterior să pară greșit. În comparație, secvențele animate timpurii realizate cu ajutorul fotografiilor stop-motion se pare că arătau corect. Începând din 1878, serii de astfel de imagini înregistrate de Muybridge, apoi Marey, au fost prezentate în zoetropi. Deși iluzia mișcării nu a fost scopul final al studiilor lor, această mișcare părea naturală și, prin urmare, a oferit o asigurare vizuală că imaginile individuale erau fragmente fidele ale realității.28 Animația fotografică nu a avut loc ca prima fotografie instantanee: a arătat ceva care părea destul de familiar. Ir era o realitate mediată care era fascinant de observat.

Când Cinematograful a fost dezvăluit publicului, s-ar putea aștepta ca acesta să ofere o priveliște și mai familiară. De fapt, a fost o experiență vizuală surprinzător de nouă. Charles Musser a subliniat în analiza sa asupra schimbării concepțiilor despre adevăr în cinema că impresia adevărului este relativă; noi puncte de comparaţie schimbă percepţiile.29 Această noţiune de comparaţie este esenţială aici. Cinematograful a prezentat o imagine care, în unele privințe, a fost fără precedent în simularea sa convingătoare a percepției directe a lumii vii — inclusiv, dar fără a se limita la, mișcarea reală. Cu toate acestea, chiar acel naturalism a subliniat caracterul nefiresc al noului spectacol în alte privințe. Schimbând astfel echilibrul verosimilității în fotografie, cinematograful a ridicat așteptări de stăpânire în continuare a realismului perceptiv. Examinarea critică a acestui mecanism necesită înțelegerea modului în care, la sfârșitul

secolului al XIX-lea, cinematograful era strâns asociat cu fotografia și de ce cinematografia a constituit o experiență deosebit de naturalistă a animației fotografice.

În 1895, fotografia și cinematografia erau indisolubil legate în mintea contemporanilor. Când Cinematograful a fost făcut public, a fost numit frecvent „fotografie animată". A fost „o minune a fotografiei", în cuvintele unui jurnalist de la Cinematograful Le Radicala a fost o fotografie cu ceva în plus. Comentariile în acest sens au abundat în primele relatări ale vizionărilor Cinématographe. „Imaginați-vă un ecran", a cerut La Poste. „Pe ecran apare o proiecție de fotografie", apoi „deodată imaginea... se anima și prinde viață."31 Deși rămânând pe bună dreptate circumspecți, oamenii de știință au subliniat că multe relatări timpurii despre proiecțiile cinematografice exprimau admirația față de realismul lor. 32 Regizorul de teatru Jules Claretie a declarat în 1896 că cinematograful era „realitatea irseli", „lite cotidiene notate cu scrupulozitate de un instrument."33 Pentru Le Radicai (citat mai sus), a dat „fiecare iluzie de minciună reală".34 Treptat, ideea. a constatat că spectatorii au fost păcăliți de realismul cinematografului, chiar panicați când o locomotivă s-a apropiat într-un film de succes Lumière.35 Deși astfel de afirmații au fost exagerate, este grăitor că cinematograful a provocat această narațiune și că realismul extrem a devenit o parte a mitologiei sale.

La fel de revelatoare sunt remarcile referitoare la neajunsurile de verosimilitate a cinematografiei. Numeroși comentatori, declarând în același timp că impresia lor generală a fost izbitoare

realist, a remarcat absența culorii și a sunetului. Claretie, citat mai sus, a numit cinematograful „realitatea însăși", dar s-a întrebat cum va fi atunci când într-o zi va fi plin de culoare și însoțit de sunet, datorită fonografului.36 Pentru cei care au reacționat cel mai intens, incompletitudinea cinematografelor l-a făcut deranjant. . Într-o critică din 1896, Maxim Gorki a povestit: „Este terifiant să vezi această mișcare gri a umbrelor gri, fără zgomot și tăcută."37 (Acest monocromatism, fără ciudat, este descris în afișul Cinématographe din figura 12.5, unde totul este prezentat în culoare, cu excepția scenei de care se bucură mulțimea.) Uimirea de verosimile cinematografelor și criticarea reprezentării sale trunchiate a lumii au fost legate: spectatorii au recunoscut realismul perceptiv de succes în timp ce au remarcat deficiențele acestuia, exprimând implicit sau explicit o așteptare că acesta în curând ar fi dus mai departe.

Cinematograful a ridicat așteptări de realism perceptiv prin adăugarea la combinația de efecte realiste deja constituită de asocierea fotografiei și animației. Una dintre modalitățile prin care a făcut acest lucru a fost prin proiectarea unei imagini animate și, în special, prin proiectarea unei imagini animate de format mare, în fața Vizualizatorului. Acest lucru a fost mai în concordanță cu viziunea de zi cu zi decât alte moduri populare de a prezenta fotografia animată - cum ar fi aplecarea asupra unui Kinetoscop sau apăsarea cu ochii pe un Mutoscop pentru a vedea o imagine mică în mișcare în interiorul dispozitivului. Vizionarea unei proiecții Cinématographe a fost mai degrabă ca să privești direct lumea sau ca să vezi lucruri pe o scenă sau printr-o fereastră — o impresie dată de modul în care experiența a fost reprezentată în posterul promoțional ilustrat în figura 12.5. În

1896, un observator mexican, poetul Gonzaga Urbina, a subliniat în mod viu acest lucru ca fiind un „avantaj important” al Cinematografului față de „rivaisul său”. „Nu este nevoie să te ascunzi în spatele unui obiectiv într-o poziție incomodă pentru a surprinde ceea ce se află dincolo de cristalul puternic luminat”, a scris el. „Nu este nevoie să îmbraci elevi falși pentru a vedea această lume a minunilor. Trebuie doar să intri și să stai confortabil în fața unui dreptunghi alb care se deschide la capătul camerei.”,! Această imagine cinematografică proiectată a fost, de asemenea, prezentată în primele relatări ca având dimensiuni naturale. Acesta nu a fost strict cazul (imaginea măsura nu mai mult de cinci pe opt picioare, în timp ce subiecții variau de la obiecte mici, cum ar fi peșterii, până la scene în aer liber încadrate pe scară largă), dar formatul părea convingător de realist în comparație cu cel al oricărei alte forme de fotografie animată. 39

Cinematografele mari, vizibile în exterior, în mișcare, imaginea exactă din punct de vedere fotografic a fost, de asemenea, fără precedent în prezentarea sa perfectă, cu implicații de anvergură. Dispozitivele și multiplele fotografii de care depindea au fost desprinse din imaginea percepută. După cum relatează relatările de la sfârșitul secolului nouăsprezece, era ca și cum fotografia de pe ecran ar fi fost animată magic și a prins viață. Introducerea în aceeași perioadă a mai multor modalități de vizualizare a fotografiilor stereoscopice și color – care au oferit și realism perceptiv bazat pe sinteza mai multor imagini – arată că acest tip de simplificare a fost atractiv. Pentru culoare, acest lucru a fost realizat folosind procese de ecran precum Joly System (1895), apoi succesul companiei Lumière Autochrome piate (1907), care a combinat cele trei filtre colorate separate necesare cândva - și cele trei imagini rezultate - imo una. Același principiu a fost

12.5 Marcel Auzolle, afiș publicitar pentru Cinematograf, 1896.

folosite pentru a crea fotografii „autostereoscopice”, oferind profunzime fără un stereoscop.40 Ca și Cinematograful, aceste procese și-au prezentat iluziile într-un mod care a acoperit artificiile de care depindeau. Aceste noi forme de stereoscopie, culoare și animație erau mult mai „fantasmagorice” decât cele tradiționale, pentru a adopta utilizarea termenului de către Jonathan Crary: erau mai bune la „ștergerea sau mistificarea” principiilor lor de funcționare.41 Această fantasmagorie a contribuit la o schimbare a atenției de la fundamentele tehnice ale procesului în cauză către iluzia pe care a provocat-o. A sporit astfel conștientizarea premisei iluziilor ale naturalismului – și a deficiențelor sale în comparație cu experiența familiară, de zi cu zi, a viziunii pe care pretindea să o transcrie.42

Creșterea naturalismului și fantasmagoriei au contribuit la ca „cinematografia” să pară soluția definitivă pentru animarea fotografiei. În același timp, au stârnit dorința de un realism perceptiv mai mare, în fotografie și cinema, subliniind discrepanțe rămase în cinematografe cu viața – în special sunetul și culoarea. Impactul cinematografiei asupra ideilor despre fotografie a fost întărit și mai mult de noi cercetări care, în sfârșit, au părut să facă

din fotografia color o realitate. Invenția lui Gabriel Lippmann din 1891 a unui proces bazat pe înregistrarea modelelor de interferență a fost foarte respectată, deși impracticabilă. Dispozitive mai accesibile care au facilitat fotografia în trei culori, inclusiv Joly's System și Ives's Kromskop, au fost comercializate începând cu 1895.43 După cum s-a descris mai sus, ideile despre culoare, animație și stereoscopie au fost

CULTURILE POPULARE

împletite, iar combinația lor era captivantă; noi forme ale fiecărui efect vizual au atras atenția publicului suplimentar asupra celorlalte. Realizarea simultană a unor noi tehnologii impresionante pentru înregistrarea fotografică a culorilor și a animației a întărit sentimentul că stăpânirea realismului perceptiv este la îndemână. Am stârnit așteptarea unei imagini perfect complete — calificată celebru drept „mitul cinematografiei totale” 88 } de André Bazin în 1946, când tehnologiile recente de sunet și culoare din filme strângeau idei despre atingerea realismului perceptiv integral, devenind o frenezie44.

Fotografie și viziune

În preajma celui de-al Doilea Război Mondial, când Bazin a invocat ideea de „cinema total”, numeroși autori care s-au zvârlit pe fotografie, cinema, înregistrare a sunetului și tehnici stereoscopice au exprimat ideea că aceste linii diferite de cercetare convergeau pentru a face posibilă o interpretare completă. a experienței noastre vizuale despre lume. Fascinația pentru progresul către realismul perceptiv a fost alimentată de sosirea erei sunetului în cinema la sfârșitul anilor 1920 și de noile tehnologii de filmare în culoare, cum ar fi procesele îmbunătățite Technicolor (1928, 1932), apoi Kodachrome (1935). Fiecare nou element de percepție adus în cinema l-a făcut pe altul să pară mai flagrant absent.45 Robert Spadoni a susținut că sunetul a ridicat „sensibilitate medie” în cinema, făcându-i pe spectatori deosebit de conștienți de detalii într-un mod în care nu mai erau de la sfârșitul secolului al XIX-lea. , când cinematografia era nouă.46 Mecanismul a fost același la sfârșitul secolului al XIX-lea: în 1895, experiența cinematografiei a activat sensibilitatea medie în fotografie într-un mod care amintește de situația din jurul anului 1839. Căutarea realismului perceptiv a revenit la începuturile fotografiei, dar soluția aparent definitivă a cinematografului de a anima imaginea fotografiei a intensificat o discuție despre realism și adevăr în înregistrarea mecanică și restituirea „viziunii” care va dura până în secolul XX.

Fotografia a înflorit în secolul al XIX-lea, în special pentru că a făcut posibil să înregistrăm ceea ce alte tehnologii precum microscoape, telescoape, trenuri și raze X ne-au permis să vedem. Ea a făcut aceste obiective și mai multe dintre ele de zi cu zi permanente și transportabile, a făcut posibil să le vezi din nou și din nou și a făcut posibil să le vezi indirect. Fotografia a permis, de asemenea, crearea de obiective care altfel nu ar fi existat. În acest fel, a însoțit, a transmis și a extins vederea. A fost baza pentru noi forme puternice de experiență mediată, care și-au exploatat capacitatea de a permite inscripția mecanică și restituirea multiplelor aspecte ale percepției vizuale — oricât de aproximative sau deschise la manipulare.

Apariția cinematografiei a crescut inițial dorința de lungă durată de a combina mișcarea, culoarea și/sau profunzimea în aceeași imagine de fotografie. Cu toate acestea, nu a condus la crearea nestăpânită de imagini cât mai „realiste” posibil din punct de vedere tehnic. Nu au fost efectele asociate cu realismul perceptiv întotdeauna o afacere serioasă, cu potențialul lor de uimire și distracție. În schimb, stăpânirea tehnică în creștere a realismului perceptiv și a mediului

sensibil, a provocat fotografi încurajați și cineaști să reflecteze asupra posibilităților expresive ale instrumentelor disponibile. După cum a spus autorul René Barjavel în 1944, când se gândea la viitorul cinematografiei, „Cu cât vocabularul cinematografiei — un vocabular de imagini, culori și volume — este mai îmbogățit, cu atât mai mulți autori de film vor trebui să lucreze într-o sintaxă riguroasă. Nu pentru a se limita la un realism plictisitor, ci, datorită impresiei materiale a adevărului, pentru a mătura mulțimea direct în inima poeziei.”47

Note

1. Analiza multiplelor legături dintre fotografie și cinema atrage atenția din ce în ce mai mult din partea istoricilor. Vezi, de exemplu, Albera, Braun și Gaudreault, Arrêt sur image·, Сатрапу, Photography and Cinema·,

și Guido și Lugon, Between Stili and Moving Images.

2. Bazin, „În apărarea cinematografiei mixte”, 62.

3. Talbot, The Pendi of Nature.

4. Holmes, „The Stereoscope”, 739.

5. Morse, scrisoare către New-York Observer, 62 de ani.

6. Vezi Gaudin, scrisoare către Académie des Sciences, 832-33. Gaudin susține că a expus o vedere a Pontului Neuf pentru o nouăsprezece din secundă, dar acest lucru pare puțin probabil având în vedere aspectul imaginii de aici.

7. Dillaye, La pratique en photographie, 141-48.

8. Pentru o privire de ansamblu asupra dezvoltării procesului gelatină-argint, vezi Ward, „Dry Plate Négatives”.

9. Exemplu folosit de Eder, La photographie instantanée, 203-4.

10. Rodin, Art, 32. Pentru mai multe despre această revoluție a reprezentărilor, vezi Frizot, „Comment on marche”.

11. Emerson, Naturalisée Photography, 22-24, 97, IT4> up-

12. Alți savanți au folosit termenul „realism perceptiv” în moduri diferite. În special, Stephen Prince a aplicat-o în teoria filmului, atunci când a analizat implicațiile imaginilor generate de computer, pentru a descrie reprezentarea exactă a „experienței audiovizuale a spectatorului în spațiul tridimensional” (Prince, „True Lies,” 32)·

13. Vezi, de exemplu, Batchen, Burning with Desire, 62-69, 9°; Brunet, La naissance, 135-39; și Lastra, Sound Lechnology, 73-74.

Lastra subliniază aceeași tendință în istoria înregistrării sunetului.

14. Niépce, scrisoare către William Townsend Aitón, 16 octombrie 1827, în Niépce correspondance et papiers, 789 (traducerea mea).

15. Despre crearea de imagini pe baza cercetărilor asupra percepției vizuale, vezi Crary, Eechniques of the Observer.

16. Despre imaginile animate timpurii, vezi Mannoni, Lhe Great Art, 199-263.

17. Despre stereoscopia timpurie, vezi Crary, Lechniques of the Observer, 116-28; și Pellerin, „Originile”, 43-48.

iS.Harman, Lhe Scientific Letters, 1:16-17, 284-86, 287-89.

19. Vezi Mannoni, Lhe Great Art, 238-47.

20. Imaginea lui Maxwell a fost realizată împreună cu fotograful Thomas Sutton. Pentru ilustrații, vezi Pénichon, Ewentieth-Century Color Photographs, 10-11, 14; iar pentru un studiu aprofundat, vezi Cat, Maxwell, Sutton, and the Birth of Color Photography.

21. Pe aceste paralele, vezi Timby, „Stereoscopy and Colour”.

22. Furne fils și Tournier, „Stéréoscope animé” (traducerea mea).

23. Mannoni, Lhe Great Art, 235-47; și Mannoni, „Sentimentul vieții”.

24. Despre Kromskop stereoscopic, vezi Coe, Color Photography, 34-42; și Timby, „Stereoscopy and Colour”, 186-88.

25. Pentru alte câteva exemple de combinație de iluzii, vezi Plunkett, „Depth, Colour, Movement”.

26. Potonniée, Les origines du cinématographe, 20-23 ·

27. Eder, La photographie instantanée, 86 (traducerea mea).

28. Despre această practică atât pentru popularizare, cât și pentru „verificare inversă” științifică, vezi Frizot, Etienne-Jules Marey, 109-114, 240.

2 ani. Musser, „Schimbarea concepțiilor despre adevăr”, 70.

30. „L'illusion,” 39 (traducerea mea). Pentru alte exemple de cinema ca „fotografie animată”, vezi Gaudreault și Gauthier, „Could

Kinematography be Animation?”, 88; și Timby, j Γ) și Animated Lenticular Photography, 48.

31. La Poste, „La mort cessera”, 41 (traducerea mea). Imaginea proiectată a apărut mai întâi stili deoarece proiectionistul a încadrat o singură imagine pentru a alinia corect banda de film înainte de a începe să pornească Cinématographe. Vezi Loiperdinger, „Lumiere's Arrivai of the Train”, p. 97.

32. Vezi, de exemplu, Lastra, „From the Captured Moment”.

33. Claretie, „Le spectre”, 42-43 (traducerea mea).

34. „L'illusion,” 39 (traducerea mea).

35. Vezi Loiperdinger, „Lumiere's Arrivai of the

'-Γ' ■»

Eu sunt.

36. Claretie, „Le spectre”, 42-43 (traducerea mea).

37. Maxim Gorki citat în Gunning, „Animated Pictures”, 100. Gunning analizează în continuare reacția lui Gorki. Vezi şi Banda şi Moure, Le cinéma, 47-57.

38. Gonzaga Urbina, „Le sentiment de la réalité”, 44-45 (traducerea mea din traducerea franceză).

39. Despre formatul de proiecție, vezi Loiperdinger, „Lumiere's Arrivai of the Train”, 96-97. Despre importanța sa pentru fidelitatea percepută a cinematografiei, vezi și Musser, „Changing Conceptions”, 83.

40. Descrise pentru prima dată în 1896, apoi comercializate în 1902 de Frédéric Ivés, fotografiile autostereoscopice împleteau cele două imagini ale unei imagini stereo în spatele unui ecran cu linii plasate la o mică distanţă de imaginea compozită. Datorită paralaxei, fiecare ochi a văzut o imagine diferită și a apărut o iluzie de profunzime. Vezi Timby,yD și Animated Lenticular Photography, 23-41.

41. Crary, Techniques of the Observer, 132-33.

42.1 argumentează această schimbare de focalizare pe baza studiului imaginilor autostereoscopice în Timby, j Γ) și Animated Lenticular Photography, 37-41, 64, 69.

43. Despre istoria proceselor de culoare, vezi, de exemplu, Coe, Color Photography și Pénichon, Twentieth-Century Color Photographs.

44. Bazin, „Mitul cinematografiei totale”, 17-22.

45. Timby,¡1) şi Fotografie lenticulară animată, 126-31.

46. Spadoni, Uncanny Bodies, 13-14.

47. Barjavel, Cinema total, 54 (traducerea mea).

{13.}

Modelul cu naștere dublă testat

Împotriva fotografiei

ANDRÉ GAUDREAULT ȘI PHILIPPE MARION

În domeniul picturii și statuariei, credo-ul actual al înțelepților lumești, în special în Franța. . . este aceasta: „Eu cred că arta este și nu poate fi decât reproducerea exactă a naturii.. . . Astfel, dacă un proces industrial ne-ar putea oferi un rezultat identic cu natura, aceasta ar fi o artă absolută.” Un Dumnezeu răzbunător

a auzit rugăciunile acestei mulțimi; Daguerre era mesia lui. Și apoi și-au spus: „Din moment ce fotografia ne oferă orice garanție de exactitate dorită” (ei cred asta, toarnă nebuni!) „arta este fotografie”.

— Charles Baudelaire, „Publicul modern și fotografia”, 1859

Un medium se naște întotdeauna ttvice! Fraza sună ca un slogan sau chiar ca titlul unui manifest. Este adevărat că în prima sa formulare, începând cu anul 1999, modelul nostru de „naștere dublă”1 s-a dorit a fi provocator, mai ales în utilizarea paradoxală a „nașterii terne”2. De asemenea, este adevărat că este mai potrivit să vorbiți mai degrabă despre apariția unui medium decât despre nașterea lui. Pentru noi, a fost vorba de a folosi această metaforă biologică pentru a defini, pe de o parte, invenția nu a cinematografiei între 1890 și 1895, ci a unui simplu dispozitiv de captare/restaurare a imaginilor în mișcare (dintre care Lumière Cinématographe a fost cel mai important). exemplu de succes) și, pe de altă parte,

înființarea, în jurul anilor 1910-1915, a unei instituții de producere și expunere a imaginilor animate (cinema).3 După cum am argumentat anterior, următoarele premise sunt acum esențiale pentru orice conceptualizare a istoriei cinematografiei:

- Este puțin prea ușor să datați ceea ce se numește în mod obișnuit „invenția cinematografiei”

 la anul (în jurul anului 1895) al inventării unui simplu dispozitiv tehnologic pentru

proiectarea imaginilor de fotografie pe un ecran pentru a da iluzia de mișcare.

- Cinematograful este un fenomen sociocultural complex care nu poate fi redus la simpla proiecție a imaginilor.

Să se spună: cinematograful nu este un dispozitiv. Este un sistem social, cultural și economic. Cinematograful nu a fost inventat; a fost consthuted, a fost insthuted și a fost instituționalizat (ceea ce a avut loc în jurul anului 1910, la aproximativ cincisprezece ani după invenția Lumière Cinématographe).

Baza și justificarea modelului nostru de naștere dublă – chiar și astăzi, în era digitală – este respingerea pe care o implică orice concepție simplistă și unidimensională a unui fenomen la fel de complex precum apariția unui nou mediu. Dar înainte de a lua în considerare relevanța sa în domeniul fotografiei, ar trebui mai întâi poate să rezumam ce înțelegem prin nașterea dublă a unui mediu și modul în care acesta se aplică cinematografiei.

Modelul „Clasic” cu dublă naștere al Cinema4

Privind îndeaproape la așa-numita naștere a cinematografiei, se poate observa că identitatea sa mediatică singulară a fost departe de a fi evidentă încă de la început. Ceea ce noi încă astăzi „cinema timpuriu” era de fapt un fel de amestec de alte forme expresive. Înainte ca cinematograful să reușească să se stabilească ca un mediu cu granițe clar definite, cinematograful a fuzionat cu mediul media și mediul cultural existent: noul dispozitiv era văzut mai mult sau mai puțin explicit ca un mijloc de înregistrare și reproducere a filmelor de divertisment și atracții live existente, indiferent dacă naturai sau puse în scenă. Prima ambiție la care a dat naștere noua mașinărie a fost să-și exploateze capacitatea de a reproduce și amplifica practici culturale deja bine stabilite și, uneori, de a le face mai puternice. Pe scurt, a fost folosit pentru statutul său simplu de aparat de înregistrare.

Invenția „aparatului de bază” a fost cu siguranță un punct de cotitură în evoluția tehnologiilor de înregistrare a fotografiilor, dar, în același timp, că a fost un moment de fascinație, o astfel de invenție nu a dat naștere unei noi paradigme, unei noi ordini. Cu alte cuvinte, apariția unor dispozitive precum Kinetograful și Cinematograful nu a fost un adevărat moment de ruptură.

Apariția unui dispozitiv pentru înregistrarea imaginilor foto în mișcare nu a condus imediat la o nouă ordine culturală, artistică sau mediatică. În opinia noastră, cazul cinematografiei este exemplar din cauza dispretului provocat de apariția procedurii sale tehnologice de captare și restabilire a realității, o noutate fascinantă care a

a fost văzut în mod eronat ca constituind singura identitate a mijlocului. Pe de altă parte, căutarea singularității în cinematografe ca mediu recunoscut face parte dintr-un lung proces de dezvoltare și nu poate fi în niciun caz confundată cu „prima sa naștere”, care a fost produsul simplu al progresului tehnologic. Trebuie să așteptăm ca cineatografii să dobândească o înțelegere reflexă a mijloacelor lor de exprimare și ca practica culturală a cinematografiei să atingă un anumit nivel de instituționalizare pentru ca mediul să atingă un grad

de autonomie. Acesta este sensul în care ne referim la faptul că un medium este născut de două ori. Prima sa naștere are loc atunci când o inovație tehnologică este folosită pentru a da o nouă lumină practicilor și serielor culturale existente, sub autoritatea cărora această tehnologie plasează irseli. O a doua naștere are loc atunci când resursele expresive posibile de un aparatură tehnologică devenită un mediu dobândesc legitimitate instituțională și lucrează pentru stabilirea specificității acestor resurse ca normă.

In faci, acest model s-a desfasurat in trei etape: trei procese pe care le-am identificat prin trei termeni situati in acelasi camp semantic dar carora le-am atribuit o conotatie specifica. Acești trei termeni sunt apariția, apariția și venirea. Istoria timpurie a filmului ne conduce astfel de la apariția unui aparat tehnologic (o tehnologie), camera cu imagini în mișcare; la apariția unui aparat sociocultural, poate chiar a unei noi serii culturale, cea a imaginilor animate; la apariția unei instituții socioculturale, cea a cinematografiei.

După apariția dispozitivului de înregistrare, producția de filme s-a definit ca o practică care trebuia să facă posibilă trecerea la o altă etapă: apariția imaginilor animate. Acesta a fost primul exemplu de „cultură cinematografică”, a cărui instftmionalizare, totuși, nu a fost încă realizată. Această cultură, deși a rămas hotărât și în mod necesar intermediai, a fost marcată de statutul ei ca fiind în proces de instituționalizare, prin aceea că a ieșit dintr-un mozaic de instituții învecinate care nu aveau încă o definiție comună a ceea ce ar trebui să fie cinematograful. ft era din acest bulion cultural instabil pe care cinematograful l-a pornit pe calea care avea să transforme ft imo un mediu expresiv autonom și să ridice ft în sus ca un mediu singular și bine stabilit. Cinematograful ar putea apoi să se arunce cu capul înainte în cea de-a doua sa cultură, cea a celei de-a doua „nașteri”, care, în această perioadă, era cu adevărat „centrată pe mass-media”.

Modelul testat împotriva fotografiei

Modelul nostru rămâne relevant ca paradigmă atunci când este testat cu genealogia fotografiei? Înainte de a aborda această întrebare, este necesară o clarificare conceptuală. Ca toate „grilele” explicative, modelul nașterii duble nu ar trebui aplicat mecanic în orice context. Într-adevăr, există un risc mare de a distorsiona sensul datelor și faptelor în impunerea acestora, cu orice preț, a profilului corect pentru apariția unui anumit „sertar” în model. Această aplicație servește doar la consolidarea distorsiunii. Impulsul totalftarian (sau chiar „fascist”)5 al oricărui model nu trebuie niciodată subestimat. Mai degrabă, pentru noi este mai degrabă o chestiune de a folosi un astfel de model ca prototip, cadru

care servește la evidențierea deviatiilor și convergențelor între diferitele medii dintr-o perspectivă comparativă. În acest sens, vom vedea în continuare extern la care o genealogica! interpretarea printr-o abordare a seriei culturale este complementară cu modelul nașterii duble.6

Întinzându-se între două nașteri și structurat în trei faze, modul nostru! este capabil

94 } de urmărire a unei mișcări generale a mediului studiat, dar această mișcare nu trebuie privită ca un râu lung și liniștit. Astfel, în cazul mediului care constituie prototipul nostru – cinematograful – trebuie remarcat că instituționalizarea lui în sine a fost departe de a fi un proces monolitic. Multe practici populare au proliferat în jurul și la marginea acestei instituționalizări. În cele din urmă, instituționalizarea se dezvoltă întotdeauna la plural (cinema nu încetează să renaască, nu rămâne niciodată la fel și se află într-o stare de evoluție/transformare constantă). Cazul fotografiei, mai mult decât cel al cinematografiei instituționale (adică instituția cinematografiei de ficțiune constând în filme de lungmetraj proiectate în teatrele instituționale), este departe de a fi unul și indivizibil. Deși cinematografia instituțională este complexă, rămâne un punct de referință atât de puternic și preponderent încât, chiar și atunci când luăm în considerare alte forme cinematografice, trebuie să le privim în lumina cinematografiei instituționale și să le măsurăm în raport cu acesta. Totuși, acest lucru este mai puțin adevărat pentru fotografie, deoarece procesul său de instituționalizare a fost mult mai puțin rigid. În ceea ce privește fotografia, o lectură simplă (simplu pentru că prea atotcuprinzătoare și prea academică) ar putea fi avansată la început (ceea ce am subliniat în articolul nostru original). S-ar putea imagina, de exemplu, o istorie a mediului de fotografie care începe cu inventarea heliografiei de către Nicéphore Niépce (faza de apariție), este urmată de apariția publică și instituționalizarea dagherotipului (în jurul anilor 1840) și ajunge la prima advem. de mediu, care a fost stabilit de către practicieni serioși cu talema creatoare a cuiva precum Nadar. La fel ca mulți dintre colegii săi, Nadar nu a ezitat niciodată, începând cu 1854, să-și exprime credința în singularitatea noului mediu de fotografie, a cărui identitate ca tehnică de captare/restaurare a impresiei de lumină era deja bine stabilită în societatea și cultura franceză. a timpului şi răspândit prin practicile emhuziastice ale unui număr tot mai mare de utilizatori.7

Un mediu difuz și fascinant

Evident, studierea condițiilor pentru apariția fotografiei implică provocări deosebite. Diferiți autori văd dezvoltarea acesteia ca fiind emblematică a istoriei mass-media contemporane. Unii susțin chiar că invenția fotografiei este un fel de imagine în oglindă a invenției tiparului. Potrivit lui Régis Debray, ale cărui idei sunt în conformitate cu Walter Benjamins, invenția fotografiei reprezintă adevărata naștere a culturii noastre media, sau cel puțin intrarea noastră într-un nou univers media.8

În timp ce fotografia a fost investită în primul trimestru al cimitirului al nouăsprezecelea, ea participă totuși la o activitate în serie mult mai veche – aceea de a fixa și păstra o imagine a realității, așa cum se găsește în lumina „mediată” de ochii noștri.9 A fost atunci A

întrebarea de a descoperi cum să dezvoltăm un dispozitiv de înregistrare care să fie capabil să capteze și să reproducă fidel o parte a realității noastre vizuale. Acesta este ceea ce a făcut posibilă heliografia, inventată în 1816 de Nicéphore Niépce.

Abia în 1826, această tehnică a produs ceea ce este acum considerată cea mai veche fotografie: Vedere de la fereastra de la Le Gras (realizată în Saim-Loup-de-Varennes, Franța). În 1835, englezul William Henry Fox Talbot a produs primul negativ cunoscut. Acestea sunt momentele definitorii ale fazei de apariție a acestei noi tehnologii. Toate principiile fondatoare ale fotografiei erau aproape în vigoare. Câțiva ani mai târziu, Daguerre avea să-și perfecționeze procesul tehnic și, poate mai important, îl va pune la dispoziția publicului. Paimer peisaj, Daguerre a înțeles rapid importanța tehnicii lui Niépce pentru propria sa lucrare. Dar Daguerre a fost și un showman și așa a început să lucreze la noi proceduri de animare a procesului tehnic, oferind astfel publicului oportunitatea de a descoperi fotografia.

La fel ca invenția camerei cinematografice, invenția dagherotipului este mai degrabă un punct de cotitură (vor mai fi multe) în evoluția tehnologiilor fotografice. Totuși, în spira de fascinație pe care a produs-o, nu a provocat o trecere bruscă la o nouă paradigmă, poate doar, în această etapă, schimbând superficial ordinea lucrurilor. Adevăratul moment al rupturii a fost situat în altă parte. Suntem tentați să spunem că probabil s-a produs în răspândirea pe scară largă a mediumului în utilizări sociale. Această situație a fost însă încurajată de alte inovații tehno-industriale. Acesta a fost cazul cu noua tehnică de amorsare dezvoltată de Blanquart-Evrard, care a continuat să „înființeze, în 1851, primul „magazin de primări fotografice” cu scopul de a industrializa producția de prim-uri de fotografie și de a face această lucrare profitabilă.”10 Până la mijlocul secolului al XIX-lea, utilizatorii par să fi devenit conștienți și nici nu doar de originalitatea noilor mijloace de exprimare, dar și de natura singulară a acestuia. Este ca și cum fotografia ar fi dobândit implicit o identitate medie prin aceste utilizări sociale, ca și cum utilizatorii ar fi devenit agenți ai instituționalizării dincolo de un efect inițial de noutate.

Această „instituționalizare prin utilizări” fusese parțial acceptată de Arago în timpul prezentării sale la Academia Franceză de Științe din Paris, pe 7 ianuarie 1839. Discursul său pasionat este o reflectare exemplară a identității finale asociate cu faza de apariție a tehnică nouă: efectul de noutate și elementul de atracție.11 Arago descrie noile imagini dagherotipate ca având detalii atât de fine încât niciun ilustrator nu le-ar putea egala vreodată. În spirtul rezervărilor de la figuri importante, cum ar fi Balzac, dar mai ales Baudelaire, a existat o adevărată nebunie pentru inventarea plăcii dagherotip, așa cum este ilustrat în Tratatul Practicai de Fotografie al lui MA Gaudin din 1844 (Traité pratique de photographie): „Magazinele de optică erau aglomerat de emhuziaști care tânjesc după un dagherotip. Îl puteam vedea peste tot pe rhem îndreptându-se spre monumente. Toată lumea s-a așteptat să copieze priveliștea de la fereastra lor și fericiți au fost cei a căror primă fotografie includea silueta acoperișurilor pe cer. Au devenit extaziați trăgând țevi de sobă; au venit neîncetat țigle și cărămizi de

coș...; pe scurt, cel mai simplu prim le-a provocat o bucurie nespusă, deoarece tehnica era încă nouă și părea de înțeles minunat.”12

Din punct de vedere diacronic, fotografia apare ca urmare a unor procese istorice îndelungate cu rădăcini în secolul al XVIII-lea, mai ales cu cercetările privind sensibilitatea sărurilor de argint (nitrat de argint sau clorură de argint) la lumină, chiar dacă ar trebui să ne spălăm până când heliografia lui Niépce pentru a rezolva problema remedierii imaginii. Același lucru este valabil și pentru intermedialitatea ei, dar la nivel de sincronism această perioadă: știm că Daguerre a fost un pictor peisagist și mai ales un scenograf al iluzionismului. Celebrată de Balzac, Diorama lui Daguerre, un spectacol bazat pe lumină și trompe-l'oeil, a fost destul de popular printre parizieni și călătorii trecători. După cum scrie Quentin Bajac, „fotografia, la intersecția dintre optică, pictură și chimie, a necesitat cunoștințe pe care a putut să le folosească atunci când a perfecționat dagherotipul.”13

Dagherotipul a făcut posibilă doar producerea de prims unice pe metal. În anii următori, placa de dagherotip a fost treptat rivalizată de fotografiile pe hârtie și negativele din sticlă. Noul „mediu”, încă într-un proces de definire, a fost văzut doar ca un mod surprinzător sau amuzant de a surprinde realitatea – sau, mai precis, de a produce o imagine „realistă” – fără a fi nevoie să învețe desenul sau pictura. Fotografia a rămas astfel fixată în spectrul practicilor picturale dominante. După cum a remarcat bine Eliseo Verón, fotografia a fost o modalitate mai eficientă de a produce, printre altele, genul de portrete picturale atât de dominant la acea vreme, în special popular în rândul elitelor4. practici, precum scenografia posturilor și teatralitatea atitudinilor.

Folosind o expresie menționată mai devreme, fotografia era parțial o nouă modalitate de a continua ceea ce se făcuse întotdeauna. Într-adevăr, a oferit seriei culturale de portrete picturale burgheze posibilitatea de a se răspândi din nou, fără a-și dezvălui potențialul ca serie culturală sau statutul său de mediu emergent. Asistăm astfel la înființarea unui nou dispozitiv și la apariția unei noi practici bazate pe tehnici care erau în curs de implementare. Aceasta este faza noastră a doua, adică momentul în care o cultură inițială a fotografiei a apărut de la existență, chiar dacă nu a fost încă în stare să se delimiteze clar de practicile culturale din jur.

Nadar, Unul dintre „Agenții” instituționalizării

Urmează faza advem (faza noastră a treia) și, de asemenea, cea a celei de-a doua nașteri, caracterizate de o conștiință emergentă a autonomiei expresive a fotografiei, precum și a specificității sale medii – două fapte pe care Nadar însuși a părut să le dezvăluie de-a lungul unei carieră artistică care a afișat o creștere a conștiinței media. Ca un mare caricaturist, Nadar a văzut pentru prima dată noua tehnologie ca pe o modalitate de a-și reînnoi – și de a îmbunătăți – practica sa artistică. Pe lângă îmbunătățirile continue aduse tehnologiei, în special odată cu apariția negativului, dezvoltat de Talbot în 1841 (proces de calotip) și de Abel Niépce de Saint-Victor în 1847 (proces de albume), Nadar subliniază relativa ușurință de a învăța mediul („ teoria fotografiei poate fi învăţată în

o oră, aspectele practice într-o zi").16 Dar mai presus de toate, el subliniază noile orizonturi promițătoare pe care fotografia pare să le deschidă:

Ceea ce nu se poate învăța. . . este senzația de lumină – este aprecierea artistică a efectelor pe care le produc variațiile și zilele combinate – este aplicarea cutare sau cutare efect în funcție de natura fizionomiei. .. . Ceea ce este și mai greu de învățat este. . . acel instinct rapid care deschide o legătură cu subiectul . . . și asta vă permite să creați, nu o reproducere vizuală obișnuită sau accidentală la îndemâna celui mai mic om de știință de laborator, ci... o asemănare interioară. Aceasta este latura psihologică a fotografiei, un cuvânt care nu pare prea ambițios.17

Putem vedea în aceste remarci o concepție originală pe care Benjamin o va prelua mai târziu în „Scurta istorie a fotografiei", așa cum subliniază André Gunthert în lectura textului lui Benjamin: „idea că fotografia, dincolo de simpla reprezentare, oferă acces la propriul fiind, chiar și secretul existenței, în aspectul său cel mai intim (cu declinarea ei pe plan estetic: depășirea artei prin intermediul fotografiei)."18 Ar fi, evident, excesiv să pretindem că numai Nadar reprezintă faza noastră instituțională advem a fotografiei. mediu. Mai mult, trăsăturile care definesc singularitatea acestui mijloc vizual de expresie au rămas fluide, evoluând în concordanță cu noile tehnici de fotografie care pun frecvent această singularitate la întrebarea. S-ar putea menționa în continuare, în acest sens, momentul destul de decisiv al apariției instantaneului din anii 1880, care a amplificat și a încurajat discuțiile despre fotografie, nu doar ca fenomen moderat artistic, ci ca artă unică; aceasta poate constitui, tocmai, o altă fațetă a dinamicii instituționale. Instantaneul ar înlocui treptat portretul de studio și va deveni accesibil pe scară largă pasionaților. În ceea ce privește practicile și utilizările, procesul de instituționalizare a fotografiei poate fi, de asemenea, legat de succesul considerabil și larg răspândit al portretului carte de visite, al cărui brevet a fost depus în 1854 de Eugène Disdéri, un fotograf francez care a fost și un fervent campion al fotografiei ca artă. .19

În timp ce Nadar pare să fi fost unul dintre „actorii", unul dintre primele „instrumente" ale instituționalizării fotografiei, este important să luăm în considerare diferitele semne ale celei de-a doua nașteri, „instituționale", a mediumului, care a efectuat un „ închiderea flexibilității" a mediului, în conformitate cu modelul Construcției sociale a tehnologiei.20 Istoricul și teoreticianul francez al fotografiei André Rouillé oferă un inventar destul de complet al „simptomelor" care indică această căutare a identității instituționale:

De la bun început, în 1839, dar mai ales din anii 1850 încoace, s-a constituit un corp de literatură despre fotografie. Pe lângă reviste și numeroase cărți de specialitate au existat recenzii ale expozițiilor, brevete, procese-verbale ale ședințelor Société française de photographie, solicitări adresate ministerului artelor plastice,

relatări jurnalistice despre procese, articole din ziare pro sau împotriva fotografiei,

{ N/

petiții ale artiștilor împotriva acesteia, investigații statistice, tarife de studio, cronici în ziare, reclame etc...

. . . A fost o perioadă în care, încă de la o vârstă fragedă, fotografia trebuia simultan să creeze instrumente tehnice, să asigure o piață, să se doteze cu instituții, să dezvolte un discurs teoretic și să acționeze în moduri care să-i aducă legitimitate.

Prin această varietate de acțiuni, mediul fotografic s-a stabilit simultan și a rezistat eforturilor mediilor concurente (începând cu cel al gravorilor).21

O ontologică! Perspectivă asupra identității fotografiei

După cum a subliniat Walter Benjamin, dagherotipul prezintă „cea mai veche imagine a întâlnirii dintre mașină și om”22, deoarece este un dispozitiv care „înregistrează asemănarea noastră fără a ne întoarce privirea.”23 De la McLuhan la Barthes, câțiva autori au susținut a luminat efectul de autenticitate atribuit „înregistrării fotografice”. Ea posedă, insistă Barthes, o legătură puternică cu referentul: „Fotografia este pură comin-gency și nu poate fi nimic altceva.”24 Această capacitate unică de mărturie a fotografiei, care pare să facă parte din identitatea și reputația sa ca mediu, trebuie ea însăși . fi plasat într-o perspectivă istorică. O astfel de contextualizare obligă o calificare a „tezei existenței”, esențială pentru ceea ce Jean-Marie Schaeffer a definit ca „arche fotografică”.’-5 Este, de altfel, această înregistrare a existenței, această dovadă a prezenței, Baudelaire rapid. înțeles, chiar dacă, pentru ochii săi elițiști, acest aspect al fotografiei ar trebui să rămână într-un rol secundar de simplu supliment. Pentru Baudelaire, fotografia nu poate aspira să devină o artă. Cel mult poate înlocui arta „în unele dintre activitățile artistice”. Prin urmare, trebuie să înlocuiască o artă existentă prin a fi (și a rămâne) „slujitoarea ei umilă”. Fotografia este acolo pentru a ajuta.26

Aceste tipuri de industrie „nebuni” (pe care Baudelaire le opune artiștilor) cred că, de fapt, fotografia „ne oferă orice garanție de exactitate dorită”27, în perfect acord cu celebra „teză a existenței”.28 Mai trebuie spus că acest lucru. teza existenței nu poate fi implantată în fotografie decât atunci când se înțelege dispozitivul de bază: ceva real a fost înregistrat mecanic și restaurat cu fidelitate. Fotografia arche este plasată în mod similar în context, am văzut, în faza nedefinită a mediului care înconjoară momentul nașterii fotografiei (absorbit în iermedialitatea înconjurătoare).

Un fenomen comparabil este observabil în utilizările sociale ale mass-media specifice culturii. Potrivit lui Schaeffer însuși, și în comparație cu credința populară, membrii triburilor primitive ușurate de civilizație sunt destul de capabili să înțeleagă natura iconică a fotografiei și mijloacele sale analogice de reprezentare.29 Ei interpretează destul de bine „comem”-ul imaginii, dar ei vezi-o ca pe o

imagine construită printre altele: desen, sculptură sau pictură. Ei percep în mod spontan fotografia ca intermediai

Modelul nașterii duble

pentru că le lipsește sentimentul arhei, care este întemeiat cultural, o conștientizare crescută din expunerea la tehnica de captare-reproducere. Arcul este atât de înrădăcinat în noi încât a devenit însăși esența fotografiei, conceptualizată ca un mediu singular. În acest sens, Barthes of Camera Lucida nu se încadrează în ceea ce el critică în Mitologii – o confuzie între natură și cultură?

La celălalt capăt al spectrului, fotografia pune în mod direct problema limitei specificității medii și, la fel, cea a diseminării – o înflorire în „parteneriate” multiple și diverse; Fotografia este cu adevărat un mediu subordonat mai multor alte medii, de la cartea poștală la internet, care circulă prin presă sau prin afiș. La această proliferare de formate media se adaugă noi posibilități de producție sau de mesagerie, în special sub formă de software precum Photoshop, ca să nu mai vorbim de noile provocări ale fotografiei virtuale, sau mai exact, imagini virtuale care imit arche-ul fotografiei.

Procesul de fotografiere și mediul de lumină

În general, evoluția fotografiei este, fără îndoială, imaginabilă pe baza celor două etape originale ale noastre; pe de o parte, există faza de amestec înaintea instituției, în timpul căreia un mediu este angajat într-un proces de „descoperire” prin diverse încercări și practici; pe de altă parte, există faza de relativă conștientizare instituțională și culturală proprie celei de-a doua nașteri. Dar încă o dată o trăsătură a fotografiei ne obligă să evităm o simplificare reductivă a arheologiei sale: bogăția și complexitatea schimbărilor în „microsistemul său tehnic”, pe care Marie-Sophie Corcy le-a trasat pe o perioadă extinsă de la 1839 până la 1920. Corcy remarcă, camera, „compusă din diferite părți (șasiu, camera obscura sau corpul dispozitivului, obiectivul, obturatorul),... face posibilă, printr-o asociere rațională” a elementelor sale multiple (nu mai puțin de 4.228 de brevete în această perioadă de optzeci de ani) este „producția unei imagini pe care o calim fotografie.”30

Același lucru este valabil și pentru ceea ce Corcy numește în mod adecvat „procesul fotografic”, care „reunește și pune în aplicare cunoștințe, know-how și tehnici specializate (cum ar fi chimice, optice sau mecanice) împrumutate din diverse sfere științifice și industriale.”31

Cercetările documentare ale lui Corcy ne permit să elucidăm faza nașterii „diferențiale” și, prin urmare, instituțională în raport cu cea de-a doua naștere, chiar dacă pentru fotografie această fază „emergentă” s-a extins pe o mare parte a cimitirului al nouăsprezecelea. Observațiile ei se referă în principal la publicația comercială La Lumière, organul Societății Heliografice, prima asociație de fotografie din Trance, fondată în 1851 (revista a început publicarea în același an și s-a încheiat în 18 54).32. Editorial Lumière surprinde mișcarea către stabilirea unui loc instituțional pentru acest nou

„mediu de lumină” pe care avea să devină fotografia. Corcy îl citează pe Amoine Claudet, pentru care ziarul urma să „exerseze a

influență considerabilă asupra muncii de fotografie.”33 Pentru Corcy, misiunea celor care lucrau la publicație era, în ochii lor, de o importanță capitală. Ea spune astfel despre jurnal, referindu-se încă o dată la textul lui Claudet din 1851, că acesta „a promovat, validat și vehiculat cercetările, pentru a „[distruge] empirismul și [a respinge] ignoranța, care este întotdeauna însoțită de șarlamănire.”34.

Ca întotdeauna, titlurile revistelor care reunesc companii sau practicieni ai unei „noui” tehnologii sunt deosebit de revelatoare pentru imaginarul asociat acestei tehnologii și modul în care tehnologia este definită și legitimată. Este cazul La Lumière (Lumina), al cărui titlu cu siguranță nu se referă la aparatul noului mediu, dar este totuși legat direct de acesta prin meton-ymy. Lumina este, fără îndoială, punctul final al căutării, ceea ce cineva încearcă să-l capteze. Dispozitivul tehnologic dezvoltat de Niépce a fost dedicat în întregime captării/conservării/reproducării impresiei de lumină. Acesta rămâne și obiectivul principal al fotografiei, așa cum este atestat de etimologia cuvântului: scris cu lumină. Acesta este ceea ce pare revelator despre prima naștere: aceea a unui dispozitiv tehnologic care păstrează lumina pentru a produce o re-prezentare vizuală a unei realități înregistrate.

În același timp, odată ce isprăvile sale inaugurale au fost atinse (pentru a păstra/reproduce o impresie de lumină), nimeni nu a înțeles bine ce scop va servi acest nou dispozitiv sau cum va integra societatea, practicile culturale și utilizările sociale. Asta ar deveni clar doar în clarificările instituționale ale celei de-a doua nașteri. Acest proces de clarificare, acest efort de a stabili reguli și o trama de referință, este bine descris în titlul revistei Le Bulletin de la Société française de photographie, care a început să apară în 1855. Totul din titlu indică „formalizarea” și „instituționalizarea”. Nu numai că se folosește termenul de „societate”, dar se precizează naționalitatea acestuia, fixată la denumirea mijlocului care este recunoscut: fotografia (mai mulți membri ai Societății Heliografice au plecat pentru a întemeia noua societate). Termenul buletin este, de asemenea, foarte indicativ pentru faza de apariție a celei de-a doua nașteri. Ce este, într-adevăr, un buletin, dacă nu un organ periodic oficial care oferă informații despre o organizație, precum și un forum pentru ca membrii săi să comunice? Dacă există un buletin, este pentru că instituționalizarea mijlocului este în curs.

Nașterea dublă în umbra seriei culturale

Pentru a evita o aplicare mecanică a modelului nașterii duble, una redusă la o grilă inflexibilă, perspectiva oferită de noțiunea de serie culturală pare indispensabilă. Deși o abstracție intelectuală în multe cazuri, o serie culturală poate depinde de selecția, de către

cercetător, a unui anumit punct de vedere pentru a împărți continuum-ul istoric și fenomenologic studiat în piese mai mici.35 Conceptul de serie culturală. ne-a permis anterior să arătăm că atribuirea invenției cinematografiei fraților Lumière nu ține apă.36 Conceptul de serial cultural oferă o oportunitate de a remanipula pachetul pentru a arăta, de exemplu, că castingul lui Edison.

Modelul nașterii duble

{ 20

Kinetoscopul din marginea istoriei, din mijlocul celuilalt constatator trecut drept faci—„precinema" — este mai degrabă scandaluri! Kinetoscopul Edison, filmul său perforat, a cărui utilizare se extinde chiar în ziua de azi, și iluzia de mișcare pe care o produce, la marginea istoriei — într-adevăr? Nu ar trebui să confundăm creta cu brânză, chiar dacă este soiul verde găsit pe lună într-un film Méliès! În numele ce logii și adevăr pseudoistoric ar trebui să fie segregați Edison și frații Lumière cu orice preț, în lumi aproape incompatibile? Cu toate acestea, Frații Lumière și Edison sunt ușor de aduși sub aceeași rubrică, datorită „magiei" serii culturale; ele reprezintă două dintre pietrele de temelie ale seriei culturale de fotografii animate.

O serie culturală poate fi creația unui istoric care se uită la o rema, o practică culturală, un tip de spectacol sau un tip de reprezentare mai mult sau mai puțin asociat cu un dispozitiv sau aparat într-o încercare de a diagrama și înțelege formarea unei identități medii care le-ar fi expus. diferite transformări. Dacă o serie culturală este un constatator, este și, în mod necesar, un mijloc de a proiecta un reflector asupra anumitor fenomene sau aspecte ale unui fenomen. A defini o serie culturală înseamnă a plasa imo view un „faci. .. marcat de o „identitate" culturală [particulară]", așa cum a remarcat un grup de autori adunați în jurul lui Jan Baetens: „Dacă am încerca să o citim cât mai larg și cât mai deschis posibil, o serie culturală ar fi atunci un anumit tip de acțiune (de exemplu, a spune o poveste sau a încerca să reprezinte realitatea) marcată de o „identitate" culturală și de mediu recunoscută istoric, care poate lua diverse forme fizice și media (se pot spune povești prin cuvinte, dar și susținute de imagini și sunete, la fel cum se poate reprezenta realitatea, sau un aspect sau o parte din realitate, prin instrumente fie vizuale, fie verbale, analogice sau digitale, concrete sau abstracte etc."37.

Una dintre provocările majore ale utilizării conceptului de serie culturală în histo-riografia, genealogia sau arheologia mass-media rezidă în problema diferenței dintre seriile culturale și practicile culturale. În acest sens, este important să ne amintim că conceptul de serie culturală, așa cum a fost conceput inițial, a fost conceput special pentru a se suprapune cu o practică culturală de orice fel, oferindu-i o dimensiune diacronie. Abia mai târziu au fost admise serii culturale concepute în întregime de istoric; acestea ar putea exista doar din perspectiva sa particulară. De exemplu, selfie-ul este cu siguranță o practică culturală, dar poate fi, de asemenea, interpretat ca o serie culturală pentru istoricul, cercetătorul sau teoreticianul care dorește să împartă și să analizeze realitatea culturală din perspectiva selfie-urilor.

Cu practicile culturale, putem studia modul în care s-a dezvoltat un mediu pe măsură ce a fost supus unor utilizări culturale specifice și consacrate ale zilei. Citirea mediului în termeni de serii culturale, pe de altă parte, ne permite să înțelegem ce s-a reunit pentru a constitui echilibrul neliniștit, constant în frecare, care definește un mediu. Serile culturale, mai exact, sunt concepute pentru a traversa și a depăși mediile fixe și categoriile generice și pentru a se elibera de cristalizările instituționale. Ei își găsesc locul dinamic în extinderea și prelungirea comunității în diferite forme. Prin urmare, studiile specializate ale serii pot (ar trebui) să se concentreze asupra procesului „postmedial” al seriei care urmează să fie modificate. În ceea ce privește viața „în aval” a mediului în jurul căruia cultural

practicile converg, le-am putea situa și „în amonte” de același mediu: adesea, practicile culturale care au devenit dominante sunt cele care la un moment dat promovează sau produc cristalizări media care generează o serie de media.

O practică culturală, odată înființată, recunoscută, constituită și garantată de o corporație, poate fi adesea transferată pe un mediu, insolar pe măsură ce un mediu 202 } instituționalizează, în jurul singularităților sale expresive recunoscute, o serie de acceptate și chiar practici culturale valorizate. Aceasta a fost una dintre funcțiile mai mult sau mai puțin explicite ale revistelor de specialitate menționate mai sus. În acel moment, seria culturală și angajamentul față de cercetarea intenționată pe care o aduce, pot lumina un mediu și etapele continuității acestuia.

Serii culturale și fotografie

Pare destul de interesant, așadar, să trasăm modul în care diversele serii culturale vin în contact și dialog – dar și în frecare, în conflict, în concordanță cu dinamica descrisă mai sus – între ele, pentru a construi o arheologie a fotografiei. Ca atare, o comparație între rețelele respective de cinema și fotografie este foarte revelatoare, mai ales în cimitirul al nouăsprezecelea. Astfel, dacă adoptăm un punct de vedere „cine-cemrist”, ft ar părea că mulți istorici clasici au avut tendința de a reduce cronofotografia la o formă de precinema. În mod similar, mai mulți autori din aceeași filă cine-cemrist – și astfel marcați de teleologie – au combinat fotografia stereoscopică animată și cronofotografia forțând două serii și practici culturale în aceeași paradigmă prestabilită, cea a așa-zisului pre-cinema.

În acest sens, lucrarea Carolinei Chik despre fotografia animateci oferă un corectiv valoros. Autoarea arată că „fotografie animată nu poate fi redusă la categoria naivă, învechită și incompletă a pre-cinema, mai ales că ft există sub diferite forme precedând cinematograful, chiar și astăzi.”38 Sftuându-se în spiritul investigativ al serialelor culturale și aplicând un anumite niveluri ale cine-centrismului istoric, Chik descoperă că „termenul de „fotografie animată” nu a fost cu adevărat folosit în discursul din cimitirul din primele zile ale cinematografiei, cu care ft a coexistat,

devenind astfel unul dintre sinonimele sale.”[39] după cum mai susține ea, „În cel de-al XX-lea cimitir, termenul ar deveni peiorativ în scrierile teoreticienilor și istoricilor cinematografiei, atunci când cinematograful este luat ca o artă și o industrie specifice”. Să remarcăm că aici este într-adevăr o consecință a unei a doua nașteri a mediumului, în acest caz cinematograful. Odată cu forța sa către reglementare și conștientizare instituțională, a doua naștere dezvoltă inevitabil o formă de serie-centrism. Atunci când un mediu se lansează într-un proces de instituționalizare, seria culturală (sau seria hiperculturală) în constftutes ar trebui, de preferință, să fie denumită în așa fel încât să indice autonomia, singularitatea și identitatea sa. Și, în același gest, ar trebui eliminate nume concurente care reclamă prea multe alte media și alte seriale culturale. Un medium, dacă vrea să fie fidel cu el însuși și să fie luat în serios în sine, trebuie să adopte un nume adecvat.

În acest sens, termenul de „fotografie animată” nu mai este potrivit pentru că trage cinematograful pe orbita altui mediu, de parcă acesta ar fi păstrat prioritate asupra lui.

O parte a cercetării Carolinei Chik constă tocmai în revendicarea mediului „fotografie animată” pentru a-i asigura, dintr-un anumit punct de vedere, în felul ei, a doua naștere la care nu a fost vrăjită căutându-l definitoriu identitar. trăsături autonome: „Doresc să dau fotografiei animate un sens mai puțin negativ, aducând sub numele ei forme de fotografie care sunt ele însele autonome în raport cu cinematograful și care depind de capacitatea înnăscută a fotografiei de a anima irseli la fața locului, în mod trecător, în moduri care sunt specific ir.”4°

Când modelul cu naștere dublă este revitalizat și folosit în spiritul unei lecturi de serie culturale, ni se pare că oferă arheologiei fotografiei complexitatea bogată pe care o merită. Este legitimitatea acestei urmăriri pe care textul precedent speră să o fi stabilit.

Note

Acest capitol a fost tradus din franceza originală de Santiago Hidalgo și, acolo unde este menționat, Timothy Barnard. Cercetarea pe care se bazează prezentul text a beneficiat de sprijinul financiar al Fonds de recherche du Québec –Société et culture (frqsc), al Consiliului de Cercetare în Științe Sociale și Umaniste din Canada (sshrc) și al Programului de catedre de cercetare din Canada, prin intermediul a trei infrastructuri universitare conduse de André Gaudreault: Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (grafics), secțiunea canadiană a parteneriatului internațional de cercetare TECHNÈs și Catedra de cercetare din Canada în cinema și Studii Media. Autorii ar dori să-i mulțumească Carolinei Chik pentru schimburile pe care le-au avut cu ea, care le-au permis să-și perfecționeze unele dintre ipotezele.

ï. Prima publicație, în franceză, în 2000: Gaudreault și Marion, „Un média naît toujours deux fois . . Versiunea în limba engleză, cinci ani mai târziu: „A Medium Is Always Born Twice ...” (retipărit în 2014 în Abel, Early Cinema, 69-83).

2. Așa cum am explicat în capitolul 5 al cărții noastre recente (Gaudreault și Marion, The End 0/ Cinema?), utilizarea unei metafore biologice a avut scopul de a deride mitologia hagiografiei care are ca „mediul infantil” să fie livrat la ușa noastră. amenda

dimineața de vreo barză de la începutul secolului.

3. Vezi mai ales capitolul 5 din Gaudreault and Marion, The End 0/ Cinema? Textul prezent a fost menit să reproducă, pentru un cititor vorbitor de limbă engleză, unele elemente ale capitolului 5 din versiunea originală a cărții (publicată în franceză), dar ciudateniile publicării sunt de așa natură încât traducerea în engleză a cărții a fost publicată prima .

4. Această secțiune este preluată în mare parte din capitolul 5 din Gaudreault și Marion, The End 0/ Cinema?, și a fost tradusă inițial de Timothy Barnard.

5. În sensul în care Roland Barthes a exclamat: „Limba . . . este pur și simplu fascist” („Lecture in Inauguration”, 5).

6. Pentru mai multe informații despre conceptul de „serie culturală”, vezi Gaudreault, Film and Attraction.

7. Dezvoltarea istorică a fotografiei este în mod necesar limitată în domeniul de aplicare al acestui articol. Mai mult, subliniază latura franceză a acestei istorii în ceea ce privește contextul și actorii. Autorii sunt pe deplin conștienți că o astfel de genealogică! cercetarea ar trebui

să fie extinsă în viitor pentru a include contextul internațional.

8. Debray, Vie et mort de l'image.

<). Vezi Batchen, Arde de Dorinta.

10. André Rouillé, Fotografia în Franța, <).

11. Discursul lui Arago este discutat în Gaucheraud, „Beaux-Arts: Nouvelle Découverte” și „Fine Arts—The Daguerotype”.

12. Gaudin, Tratat practic de fotografie, 20.

13. Bajac, Imaginea revelată, 15.

14. Véron, „De la imaginea semiologică la discursivități”, 53-54.

15. Termenul de demonstrație se referă la actul enunțiv în construcția și producerea unei reprezentări vizuale (în selecția motivelor vizuale, compoziția și aranjarea acestora). Pentru o perspectivă suplimentară asupra demonstrației, vezi Gaudreault, De la Platon la Lumière.

16. Nadar qtd. în Peeters, Metamorfozele din Nadar, 46.

17. Nadar qtd. în Rouille, Fotografia în Franța, 240.

18. Gunthert, „Arheologia „micei istorii a fotografiei”, para. 11.

19. Eugène Disdéri a publicat The Art of Photography în 1862. Vezi Disdéri, Essay on the Art of Photography. Cu o prefață de Fabrice Masanès, această carte retipărește o parte din Arta fotografiei.

20. Vezi Balbi și Natale, „The Double Birth of Wireless”, 28. În acest eseu, autorii și-au propus să testeze ipoteza noastră a celei de-a doua nașteri cu privire la invenția wireless; pentru a face acest lucru, ei folosesc conceptele găsite în modelul Social Construction of Technology (scot).

21. Rouillé, La photographie en France, 7-8.

22. Benjamin, Phe Arcades Project, 678.

23. Benjamin, Illuminations, 189-90.

24. Barthes, Camera Lucida, 28.

25. Schaeffer, L'image précaire, 86.

26. Baudelaire, „Publicul modern și fotografia”, 88.

27. Ibid.

28. Schaeffer, L'image précaire, 86.

29.Ibid.

30. Corcy, „Evoluția tehnicilor de fotografiere.” Corcy a ales ca punct de plecare pentru studiul său anul 1839 ca moment al „dezvăluirii procesului dagherotip” (57).

31. Ibid.

32. În momentul decisiv când, potrivit lui Rouillé (La Photographie en France, 8), „fotografia propriu-zisă (reproductibilă pe hârtie grație Sistemului negativ/pozitiv) a început să rivalizeze cu dagherotipul (care a dat doar plăci metalice unice). ”

33. Claude! în Lumina, 185 1, qtd. în Corcy, „Evoluția tehnicilor de fotografiere”, 58.

34. Ibid.

3 5. Ne permitem să trimitem cititorul la cele mai recente remarci ale noastre cu privire la problema serii culturale: André Gaudreault și Philippe Marion, „Défense et illustration de la notion de série culturelle” (2016), versiunea în limba engleză care urmează să fie publicată în Keil and King, Manualul Oxford al Cinematografului Sileni.

36. În ciuda inventării unui dispozitiv pentru înregistrarea, proiectarea și prelucrarea filmului de celuloid, nici frații Lumière și nici contemporanii lor nu au dat numele de „cinema”

la practica culturală posibilă de către Cinematograf. De asemenea, Kinetograful lui Edison a permis înregistrarea filmului și Kinetoscopul său vizionarea acestuia. Prin urmare, doi inventatori diferiți, din țări diferite, au dezvoltat simultan dispozitive unice pentru înregistrarea și vizionarea filmelor. În funcție de caracteristicile particulare care sunt văzute ca fiind cele mai esențiale (proiecție, înregistrare, utilizarea celuloidului etc.), un istoric va atribui de obicei invenția „cinematului” unuia dintre acești inventatori mai degrabă decât celuilalt.

37. Baetens et al., „Transformations médiatiques”, 224.

38. Chik, „La photographie stéréoscopique animée”, 133. Remarcăm în treacăt că Chik este autorul unei cărți esențiale a cărei prefață a fost scrisă de unul dintre cei doi autori ai prezentului text: André Gaudreault, prefață la Chik, L' paradoxalul imaginii.

39. Chik, „La photographie stéréoscopique animée”, 134.

40.Ibid.

Postfaţă

Istoria mass-media și istoria fotografiei

în linii paralele

GEOFFREY BATCHEN SI LISA GITELMAN

Scrisă dintr-o perspectivă interdisciplinară și având ca subiect principal relația dintre fotografie și alte medii, această carte provoacă granițele stabilite în interiorul cărora istoria fotografiei este de obicei abordată și diseminată. În această postfață, istoricul fotografiei Geoffrey Batchen și istoricul media Lisa Gitelman intră în dialog pentru a răspunde următoarelor întrebări: Cum poate studiul fotografiei să contribuie la o istorie integrată a mass-media? Și cum poate istoria media, o disciplină care folosește în mod programatic o abordare integrată a diferitelor medii, să contribuie la o mai bună înțelegere a istoriei practicilor de fotografie?

batchen: Există o istorie a istoriei fotografiei și, prin urmare, o poveste care trebuie spusă despre modul în care acea istorie a ajuns să fie una autonomă, delimitată de o specificitate medie. Aceasta este o poveste despre aspirațiile artistice și despre luptele pe care fotografii au avut-o cândva pentru a fi luați în serios de către instituția artistică, și apoi despre câțiva fotografi americani

influenți, precum Alfred Stieglitz, Edward Weston și Ansei Adams, care au fost susținătorii unei nemanipulate, Fotografia „dreaptă” și a împins ca această abordare să fie adoptată ca metodă istorică de Beaumont Newhall, care a publicat prima istorie a artei a acestui mediu în anii 1930. Abordarea a fost consolidată de muzeele de artă, care în cele din urmă au creat colecții și departamente de fotografie și, prin urmare, au instituit o compartimentare a mediului, angajând un curator care

specializată în studiul fotografiei și publicarea de cărți și cataloage care priveau din nou fotografia în mod izolat de o istorie mai largă (chiar și de o istorie mai largă a artei). Această situație se schimbă acum, pe mai multe niveluri. Unele muzee își regândesc structurile departamentale, recunoscând că destul de mulți artiști au lucrat în față în medii diferite (de la Louis Daguerre la Man Ray la Christian Marclay) și, prin urmare, nu sunt bine serviți de configurația actuală. Studiul fotografiei ca disciplină academică s-a mutat, de asemenea, de la un discurs aproape exclusiv art-istoric la unul împrăștiat în multe discipline, inclusiv istoria, studiile americane, studiile femeilor, studiile rasiale, antropologia și așa mai departe. Savanții din aceste alte discipline nu au niciun interes pentru specificul mediu, fiind angajați în studiul culturii vizuale în ansamblu. În munca lor, fotografiile sunt adesea doar un element al unei analize tematice care ar putea include și literatura, muzica, mass-media și o gamă largă de imagini de toate felurile.

Dezintegrarea graduală a unei părtiniri istorice de artă în studiul fotografiei a permis, de asemenea, studii mai aprofundate ale practicienilor prinși prea mult timp într-un ghetou de fotografie. O carte recentă a lui Stephen Pinson despre cariera lui Daguerre, pentru a lua doar un exemplu, a analizat pe larg munca lui Daguerre ca pictor și designer, argumentând că experimentul său către un proces de dagherotip poate fi înțeles doar în acest context. Propria mea cercetare s-a uitat la primele două studiouri comerciale care s-au deschis la Londra, înființate de Richard Beard și Amoine Claudet în 1841. Aceste studiouri au realizat în mare parte portrete dagherotip pentru patroni relativ bogați, dar și-au vândut fotografia unor reviste precum Illustrateci London News. să fie publicate acolo ca gravuri în lemn, sau le-au publicat ca litografia sau gravuri ei înșiși. Un portret dagherotip al Ducelui de Wellington, realizat de studioul Claudet la 1 mai 1844, a reapărut ulterior ca apaiming, gravură din oțel, stereo-dagherotip, dagherotip copie, gravură cu etichete, acvatim, gravură din oțel colorată manual și album de vizită. prim. Fiecare reproducere are propriile sale calificări picturale distinctive, dar fiecare este bântuită și de prima imagine dagherotip, care conferă acelei reproduceri presupusa ei autenticitate.

Fotografi ca aceștia erau foarte conștienți de faptul că au făcut comerț cu imagini de fotografie, nu doar cu fotografii, o distincție recunoscută în lege atunci când legislația privind drepturile de autor a fost adoptată în Parlamentul Brifish în august 1862, care acoperea munca fotografilor. În acest sens, fotografi au apărut într-o economie

a reproducerilor deja stabilită de către producători și paimers și erau adesea serviți de aceiași vânzători și librari primi care transportau alte tipuri de imagini. Din toate aceste motive, dacă vor să facă dreptate subiectului lor, istoriile viitoare ale fotografiei vor trebui să-și încorporeze relatările într-o istorie media mai largă și într-adevăr într-o istorie mai largă a capitalismului industrial și de consum.

Acestea fiind spuse, încă mai trebuie făcut un argument pentru specificul atât al istoriei fotografiei, cât și al naturii sale ca mijloc de reprezentare. În ciuda multor suprapuneri cu alte media și a unui context social, cultural și economic comun, fotografia are unele elemente distinctive. Fotografiile analogice sunt amorsate

dintr-o matrice, cum ar fi gravurile, dar ele pot fi tipărite într-o varietate de dimensiuni și pe diferite suporturi (fie ca primă de sare, fie ca primă de albume, de exemplu). Fotografiile, așa cum au discutat Roland Barthes și mulți alții, au o relație deosebită cu referintul lor și, prin urmare, cu referința în general, datorită mijloacelor index-ice ale generației lor. Această particularitate contează, atât din punct de vedere psihologic, cât și din punct de vedere pictural. Fotografia a devenit în cele din urmă un meșteșug domestic popular, mai degrabă decât o simplă practică profesională, iar acest lucru și-a distins istoria de cea a majorității altor forme media. Toate aceste lucruri sunt importante pentru a înțelege rolul fotografiei în dezvoltarea modernității și a relației noastre cu imaginile din fotografie. Și toate aceste lucruri și multe altele ar trebui să fie recunoscute în orice istorie media care include și fotografia. Așadar, o astfel de istorie are o sarcină complexă: să încorporeze fotografia într-un context media mai larg, chiar dacă recunoaștem excepționalismul acesteia.

Gitelman: Da, sunt de acord, și Geoff face semne și față de importanța mass-media pentru epistemologia istorică – adică istoria modurilor de cunoaștere, a modului în care se dezvoltă și se schimbă. Fotografia, ca și limbajul, a fost o figură incredibil de importantă în istoria cunoașterii, parte a modului în care ne-am confruntat și continuăm să ne confruntăm cu referința și indexicitatea.

În ceea ce privește istoria mass-media, în general, este dificil de identificat cum s-a întâmplat ca istoria să fie înțeleasă (și predată) ca o paradă a formelor tehnologice, chiar o secvență de revoluții sau succesiuni triumfale ale modernității occidentale: tiparnița, telegraf, telefon și mai departe către PC-ul în rețea și smartphone-ul. Oricare ar fi originile acestui tipar, totuși, el este acum obiectul unei critici binevenite și susținute. Cea mai ușoară dintre criticile formulate, presupun, este că diferitele forme de media nu pot fi abordate – sau chiar reținute – izolat unele de altele, ci trebuie abordate sincron, ca forme reciproce și interdependente. O consider „cea mai ușoară” dintre critici (deși nu este deloc ușoară) pentru că poate susține în mod paradoxal sensibilitatea formalistă pe care încearcă să o submineze: formele media nu pot fi înțelese separat și

totuși trebuie să fie separabile pentru a fi explorate. felurile în care istoriile lor se încurcă și se unesc. Parada formelor una câte una devine o paradă la pas, iar fiecare participant la paradă este plural și schimbător de formă. Volumul actual despre fotografie și alte mijloace media semnifică aceeași sensibilitate formalistă în titlu, și totuși eseul pe care îl adună oferă împreună o remediere utilă. Fotografia — ca orice mediu — nu este un lucru, ci mai degrabă multe. Nu numai că fotografia ca atare a inclus o varietate enormă de caracteristici tehnice și condiții de încadrare, dar semnificațiile sale (utilizările sale?) au fost multe și multiforme, specifice cultural, mobilă politic, dinamice din punct de vedere istoric și radical nedeterminate.

Dacă istoriile fotografiei au avut tendința de a primi o atenție slabă în studiile media până în prezent - un semn din cap către Daguerre, o anecdotă despre timpii lungi de expunere și o mențiune trecătoare despre Kodak - este probabil din două motive sau din două versiuni ale aceluiași motiv. . În primul rând, există vechiul concurs între cuvânt și imagine, în care limbajul pare să fi câștigat pentru totdeauna puterea. În al doilea rând, preocupațiile contemporane

cu rețelele digitale și procesarea informațiilor au ajutat la îndreptarea selectivă a atenției către precursorul celor mai multe evidente, astfel încât telegrafia devine internetul victorian, de exemplu. Ambele puncte sunt evidente, chiar banale, dar ajută la sugerarea potențialului enorm pe care istoriile fotografiei îl au încă de a contribui la înțelegerea noastră despre mass-media. Adăugarea fotografiei în toată investigația complexă și istorică mediatică ar trebui să ne aducă o înțelegere mai bună și mai nuanțată a condițiilor sociotehnice ale comunicării, precum și puterea variată și strânsă a imaginilor în mijlocul prosperității cuvintelor și informațiilor.

Un mod în care istoria fotografiei și istoria mass-media au început să lucreze pe linii paralele are de-a face cu problema materialității. Dacă istoriografiile recente ale fotografiei au considerat fotografiile nu doar ca fenomene vizuale, ci și ca obiecte materiale cu propria lor agenție și viață socială, lucrările din studiile media s-au orientat, de asemenea, către definiții ale mass-media ca obiecte și artefacte a căror materialitate contează literalmente, făcând o diferență pentru munca pe care o fac. Aceste abordări reflectă un interes reînnoit pentru viața socială a lucrurilor în general, dar și un interes asociat față de ceea ce Kirschenbaum numește „materialitatea criminalistică” a media digitală: cu alte cuvinte, descoperirea că și media digitală de astăzi, în ciuda virtualității pe care o evocă, posedă. o materialitate inevitabilă. În acest context, întoarcerea de a considera fotografiile din secolul al XIX-lea în mod mai concertat ca lucruri și nu doar ca imagini a fost enorm de productivă, ducând la o înțelegere mai nuanțată a mijloacelor fotografice din secolul al XIX-lea. Cu siguranță, atât pagina, cât și ecranul au o utilitate limitată atunci când vine vorba de re-prezentarea fotografiilor din secolul al XIX-lea, astfel că a vedea și chiar a ține exemple de cimii este esențială, în timp ce amestecul cu procesele de fotografiere din secolul al nouăsprezecelea

poate fi, de asemenea, instructiv, ca să nu spun distracție. Suntem blocați cu pagina și ecranul, desigur, așa că mobilizându-le ca vehicule sărace care sunt, trezește o sensibilitate comparativă, un vocabular exact exact, chiar și un ochi criminalist. Și nu este frumos să ne gândim doar o clipă la sărăcia paginilor și a ecranelor, din moment ce ambele au fost motoarele proliferării, devalorizând imaginea susținându-i ubicuitatea?

batchen: Așa cum sugerează Lisa, percepția fotografiilor din cimitirul de nouăsprezece implică adesea atingerea, precum și vederea și chiar, uneori, mirosul, sunetul și gustul (uneori la propriu, alteori doar într-un sens evocat, virtual). Recunoașterea naturii multisenzoriale a experienței fotografiei a cerut o anumită onestitate din partea savanților; a cerut istoricilor de fotografie să privească dincolo de imagine ca pe o apariție (ca o simplă reproducere pe o pagină sau pe ecran) și să se implice în schimb cu fotografia ca obiect, ca lucru din lume. Au trebuit să descrie fotografiile așa cum sunt de fapt, complet cu carcase, rame, covorașe, tampoane, cute, texturi, volume, imperfecțiuni, inscripții și adăugiri. Dar a însemnat și nevoia de a extinde această onestitate asupra altor aspecte ale fotografiei. Căci, dacă fotografiile sunt obiecte, ele sunt și mărfuri și suveniruri, talismane și documente. A descrie materialitatea unei fotografii înseamnă a te implica în egală măsură

care fotografiează motivația, funcția și valoarea socială și financiară. Faptul de a scrie o astfel de descriere te obligă să dai seama de modul în care fotografia a fost făcută, vehiculată, stocată, vizualizată și manipulată. Dintr-o dată, studiul fotografiei se lărgește exponențial, oferind mult mai multe elemente care pot fi comparate sau diferențiate de cele care țin de obiectele realizate folosind alte medii. Cel mai important, permite un studiu al formei media care le situează simultan în domeniul imaterial al unei anumite economii politice și în lumea aspră a materialității care însoțește obiectul real, cu atribute care sunt atât specifice, cât și generice. Toate acestea nu pot decât să îmbogățească înțelegerea și aprecierea noastră față de toate mass-media din secolul al XIX-lea.

gitelman: Un alt punct de intersecție pentru disciplinele noastre este dialectica dintre comunitate și ruptură în schimbarea media. În istoria mass-media, acest lucru a aprins o dezbatere vie și de lungă durată asupra relațiilor dintre „veche” și „noua” media. Întrebarea în acest context este cum introducerea noilor tehnologii – precum fotografia, dar și telegraful electric în deceniile de mijloc ale secolului al XIX-lea – a implicat atât comunitatea, cât și ruptura. Geoffrey este cel mai bun care să abordeze această întrebare în ceea ce privește fotografia și nu mă obosesc să recomand Burnm g with Desire studenților și colegilor. Încerc, de asemenea, să păstrez o colecție de buzunar de exemple pe care m-am lovit de la prima mea lectură a cărții lui, care fie imaginează fotografia înainte de fapt, fie califică cumva existența ei ulterioară. Mă gândesc, de exemplu, la un pasaj din romanul „pierdut” al lui Robert Montgomery Bird din 1836, Sheppard Lee: Written by Himself. Bird (care a devenit mai târziu un fotograf desăvârșit) îl

face pe unul dintre personajele săi să-și imagineze o reflexie prinsă pentru totdeauna pe suprafața unei oglinzi. Apoi este „Statement of a Photographie Man” din al treilea volum al lui Henry Mayhew London Labor and London Poor, publicat inițial în 1851: el economisește, el împrumută, își trimite soția la muncă două locuri de muncă și își poate permite o ținută de fotografie. . Apoi, chiar înainte de a ști să-și folosească noua ținută, are un client. Dezgustător să treacă prima ocazie pe lângă el, face o fotografie, dar aceasta iese neagră. Așa că îi spune clientului său că va ieși strălucitor odată ce se va usca, iar clientul pleacă „destul de încântat”. Odată cu practica, omul din fotografie devine și mai priceput la farsă. Exemple ca acestea ajută la adăugarea de amplitudine oricărei descrieri a fotografiei ca printre „noile medii” din trecut și ne pot ajuta să descoperim, ei bine, noutatea mereu deja nouă a fotografiei.

Presupun că persist să cred că abordarea noutății vechii media este o modalitate interesantă și productivă de a face munca de istorie a mass-media. Ir nu este singura cale, în niciun caz, dar atenția acordată dialecticii dintre ruptură și comunitate pare cu siguranță necesară oricărui accoum nuanțat. Acestea fiind spuse, lucrarea lui David Edgerton {The Shock ofthe Old) și a altora este o bună reamintire că concentrarea pe inovație ca modalitate de a înțelege tehnologia este o capcană. Jocul rupturii și comunității lasă puțin loc pentru întreținere, reparare, reutilizare, degradare și eliminare și, astfel, tinde să oclude viața de apoi a tehnologiei media, ocluzând în acest proces experiențele.

a multor utilizatori non-occidentali, precum și a impactului pe care modernitatea occidentală a luat-o și continuă să o ia asupra mediului.

batchen: După ce am scris o carte despre originile fotografiei, îmi este greu să ies din acest text și să ofer noi perspective. La sfârșitul anilor 1980, când a fost concepută Burning with Desire, opera lui Michel Foucault și Jacques Derrida părea să ofere un mijloc de a se angaja într-un mod productiv cu această chestiune a originilor, mai ales atunci când lucrarea lor a fost citită împreună. Această lucrare se implică, de asemenea, în mod critic cu toate opozițiile binare, inclusiv cu cele care ar separa continuitatea de discontinuitate și noul de vechi. După cum sugerez în Burning, „O istorie foucaultiană a fotografiei nu înlocuiește atât ideea de continuitate cu cea de discontinuitate, cât problematizează distincția asumată între cele două. În centrul atât a metodei lui Foucault, cât și a identității istorice a fotografiei se află încă o dată această indecizibilitate tentantă, acest joc al unei diferențe care este mereu diferită de ea însăși” (186). Provocarea este de a transforma această indecidibilitate într-o metodă istorică viabilă care poate lumina, mai degrabă decât să ofusca, locul fotografiei într-o gamă de forme media concurente. Din motive deja evidențiate, fotografia a fost atât nouă, cât și tradițională atunci când a fost introdusă pentru prima dată în cultura europeană. Cu siguranță, imaginile sale au fost descrise în moduri care au căutat să le familiarizeze (prin, de exemplu, comparând variațiile lor de tonai cu cele produse prin tehnicile de gravură existente), iar

circulația acestor tablouri depindea de modele consacrate de comerț. Și totuși, au existat, de asemenea, câteva aspecte distinctive ale fotografiei care au făcut din ea un mediu deosebit de modern, o modernitate care a dus la meditații filosofice în cimitirul al XX-lea de către luminate precum Walter Benjamin și Roland Barthes, de un fel neacordat altor medii primare. Este izbitor faptul că acele meditații adoptă din nou un mod deconstructiv care subminează în mod obișnuit însăși infrastructura stabilită de propriile lor narațiuni (ca în distincția imposibilă pe care Barthes pretinde să o stabilească între studium și punctum în Camera Lucida). Din acest motiv, continui să cred că aceste tipuri de texte oferă modele utile pentru viitorul discurs fotografic.

gitelman: Nu există nicio îndoială că experiențele contemporane ale ritmului și caracterului schimbării tehnologice au contribuit la a face istoria tehnologiei mai importantă și mai importantă ca domeniu de studiu. Așadar, istoria „cărții” prosperă — Slavă Domnului — în umbrele lungi ale presupusei sale dispariții, în timp ce ajungem productiv la așa-numitul sfârșit al media în general, deoarece orice și totul se reduce la date codificate digital. Capcanele teleologiei sunt reale — riscăm să vedem trecutul în limita prezentului — dar ușor de evitat. Trecutul poate părea dintr-o dată plin de protocoale și interfețe de rețea, dar orice convenție exigentă care respectă istoricul nu poate confunda cimitirul al nouăsprezecelea cu al douăzeci și unu. Contrastul este cheia. Mass-media din secolul al XIX-lea mă interesează pentru că fac atât de evidentă comingența cunoașterii și a sensului, mai ales în contrast cu zilele noastre. Între timp, plenitudinea rețelelor digitale face trecutul

mai accesibil şi accesul lui mai mult curioşi. Web-ul este o arhivă vastă și minunată, care ridică mereu noi întrebări despre capacitatea de arhivare și caracterul arhivării. Îngerul istoriei al lui Benjamin se grăbește înainte și se întoarce cu fața înapoi: În ce direcție ar trebui să căutăm Instagram-uri filtrate cu sepia sau dagherotipuri digitizate?

batchen: Cu siguranță aș fi de acord că toată istoria este despre prezent, fie că ne place sau nu. Modificările recente în materialitatea fotografiei au informat, desigur, perspectivele noastre istorice, determinând oamenii de știință să recunoască, de exemplu, că cultura fotografiei a fost întotdeauna globală și că un joc deconcertant între materialitate și imaterialitate a fost întotdeauna deja o trăsătură centrală a fotografiei. identitatea fotografiei. Aceste recunoașteri pot duce la tot felul de noi reflecții asupra unor aspecte ale fotografiei pe care probabil credeam că le cunoaștem deja. Eu însumi am fost îndemnat, de exemplu, să mă uit din nou la istoria fotografiei din Australia, propria mea țară de origine.

O figură familiară din acea istorie este John William Newland, un bărbat care și-a deschis un studio la colțul străzilor King și George din Sydney în martie 1848, după ce a sosit acolo din New Orleans în Statele Unite (unde și-a făcut publicitate uciderilor din fotografii ca fiind încă din mai 1845). Cel puțin un portret realizat la Sydney de Newland a supraviețuit, împreună cu o vedere a străzii Murray din

Hobart luată de la fereastra studioului său în 1848, cel mai vechi dagherotip de vedere australian găsit până acum. Atât în Sydney, cât și în Hobart, Newland, născut în engleză, a expus sute de dagherotipuri pe care le adusese cu el, luate în Europa, America de Sud și Pacific (reprezentând, susținea el în Sydney Morning Herald, „principalii locuitori ai două treimi din Glob” și inclusiv „singurele asemănări corecte luate vreodată cu Pômare, regina Otaheitei, regele, familia regală, șefi și alți câțiva nativi, exemplare frumoase ale neozeelandezilor, feejeans [w'c], Peruviani, Chilenos, Grenadieni și vederi panoramice ale orașului Arequipa, Peru etc.”). El a oferit, de asemenea, afișări de imagini proiectate (folosind un microscop cu oxihidrogen și o lanternă, un cromatrop și o dioramă), probabil de o amploare internațională similară, imagini care, desigur, au fost consumate ca apariții compuse din nimic altceva decât din lumină. Până în 1850, Newland lucra în India, înființând un studio în Calcutta între 1852 și 1854. Așadar, aici avem o figură al cărei itinerariu complică considerabil orice istorie a fotografiei australiene bazată pe granițele naționale sau pe atributele culturale esențiale. Dar el complică, în mod similar, orice istorie a fotografiei bazată doar pe fotografii (foarte puține dintre ele au supraviețuit și niciuna din panteonul său global, iar o mare parte a afacerii sale s-a bazat mai degrabă pe expunerea sau proiecția imaginilor fotografice decât pe vânzarea de fotografii reale). Ce fel de înțelegere istorică a fotografiei trebuie să inventăm pentru a cuprinde acest tip de figură și acest tip de practică protodigitală?

Cel puțin, ar trebui să extindem un argument prezentat de comentatorul cultural american Oliver Wendell Holmes într-un eseu, pe care l-a publicat în 1859, „The

Stereoscopul și stereograful.” În acel eseu, el a descris fotografia drept „divorțul dintre formă și substanță”. Ca urmare a fotografiei, Holmes a spus:

Forma este de acum înainte divorțată de materie. De fapt, materia ca obiect vizibil nu mai este de mare folos, decât ca matriță pe care se modelează forma. Dă-ne câteva 212 }   negative ale unui lucru care merită văzut, luate din diferite puncte de vedere, și anume

tot ce ne dorim de la el. Trageți-l în jos sau ardeți-l, dacă vă rog...

. . . Materia în mase mari trebuie să fie întotdeauna hxed și dragă; forma este ieftină și transportabilă. .. . Fiecare obiect imaginabil al naturii și al artei își va îndepărta în curând suprafața pentru noi....

Consecința acestui lucru va fi în curând o colecție atât de enormă de forme, încât acestea vor trebui clasificate și aranjate în biblioteci vaste, așa cum sunt cărțile acum.1

Comentariul lui Holmes recunoaște că fotografia implică separarea imaginii de referent, făcând „forma”, printre altele, mai ieftină decât „materia” și, prin urmare, transformată mai ușor într-o marfă. Dar el subliniază, de asemenea, centralitatea imaginii fotografiei în istoria fotografiei, un stres foarte în acord cu economia digitală de astăzi.

Un studiu al unor figuri precum Newland și Holmes (și Beard și Claudet) ne-ar putea permite să vedem fotografia ca un proces continuu al unor astfel de separări, mai întâi de formă de materie și apoi de formă de formă, cu cea din urmă separare - a imaginii fotografiei din fotografia – condusă mai presus de orice de cererea capitalismului de consum. Deplasată de două ori față de originea sa (pe care o bântuie totuși ca o prezență omniprezentă), Trecând granițele fără rețineri, respinsă sau ignorată de autoritățile culturii noastre (inclusiv, umil recent, de istoricii fotografiei) - această emisie virtuală, imaginea fotografiei, este, în toate sensurile, refugiatul fotografiei. Acum avem nevoie de o istorie a refugiaților care să se potrivească.

Nemaifiind limitată la mărfuri prețioase sau tehnologii specifice, aceasta ar fi o istorie capabilă să se adreseze implicațiilor depline ale mobilității fotografiei - adică, unei acomodări de relații dinamice, nu doar unui obiect static și, mai degrabă, a unei trasări de dispersie. decât o sărbătoare a originii. Rupând de ghetoul autoimpus al purității medii, istoria fotografiei ar implica în cele din urmă imaginea fotografiei în toate manifestările ei diferite, oriunde și sub orice formă ar fi apărut. În consecință, diseminarea fotografiei, mai degrabă decât producția ei, ar deveni punctul central al acestei istorii și logica călăuzitoare. Poate cea mai semnificativă consecință a acestui nou tip de istorie este implicarea sa neapărat critică cu identitatea pretinșilor săi subiecți. Căci, așa cum a discutat pe larg Derrida, diseminarea împarte și înmulțește tot ceea ce transmite, complicând, de exemplu, înțelegerea noastră atât asupra „fotografiei”, cât și asupra „istoriei”. Prin urmare, la fiecare nivel, urmează momente interesante pentru practica creativă a istoriei fotografiei.

nota

ï. Holmes, „Stereoscopul și

Stereograf,” 747-48.

Bibliografie

Abrevieri

AJP Jurnalul American de Fotografie

Jurnalul lui HJ Hitmphrey

PAJ Photography Art Journal PFAJ Photography and Fine Art Journal

Fotograf PP Philadelphia

Surse

Abraham, Otto și Erich von Hornbostel. „Despre semnificația fonografului pentru muzicologia comparată.” Jurnal pentru Etnologie i (1904): 222-36.

Ackerman, Emily. „Desenul dagherotipului: imprimarea după fotografie în excursiile lui Noël-Marie-Paymal Lerebours Daguerriennes.” Athanor 27 (2009): 51-57.

Albera, François, Marta Braun și André Gaudreault, eds. Înghețare cadru, fragmentare a timpului / Stop Motion, Fragmentare a timpului. Lausanne: Payot, 2002.

Album cu dagherotipul reprodus, decorat cu vederi ale Parisului în dovezi de lux, cu text. Paris, 1840.

„Despre o sticlă șlefuită – O elită la editor și un brevet.” AJP 1, nr. 11 (1858): 175-77.

Allen, Thomas. A republicat în timp: temporalitate și imaginație socială în America din secolul al XIX-lea. Chapel Etili: University of North Carolina Press, 2008.

Appadurai, Arjun, ed. Viața socială a lucrurilor: mărfuri în perspectivă culturală. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Arago, François. Raport al domnului Arago asupra dagherotipului. Paris: licențiat, tipograf-vânzător de cărți, 1839.

Arendt, Etannah. Condiția umană. Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Armstrong, Carol. Scene într-o bibliotecă: citirea fotografiei din carte, iS^y-iSyy. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Babbitts, Judith. „Stereografii și construcția unei culturi vizuale în Statele Unite.” În Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture, editat de Lauren Rabinovitz și Abraham Geil, 126-49. Durham: Duke University Press, 2004.

Baetens, Jan, Johan Callens, Michel Delville, Bertrand Gervais, Heidi Peeters, Robyn Warhol și Myriam Watthee-Delmotte. „Transformations médiatiques: câteva reflecții asupra noțiunii de „serie culturală” la André Gaudreault și Philippe Marion.” Recherches en communication 41 (2014): 221-32.

Bajac, Quentin. „Fizeau, Louis Armand Hippolyte (1819-1896).” În Hannavy, Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, voi. 1, 535-36.

------. Imaginea dezvăluită. Invenția fotografiei. Paris: Gallimard, 2001.

Bajac, Quentin și Dominique Planchon-de Font-Réaulx, eds. Dagherotipul francez. Un obiect fotografic. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

Baker, T. Thorne. Transmiterea telegrafică a fotografiilor. New York: D. Van Nostrand, 1910.

Balbi, Gabriele. „Media veche și noi: teoretizarea relației lor în

Bibliografie

Istoriografia media”. În Theorien des Medien-wandels, editat de Susanne Kinnebrock, Christian Schwarzenegger și Thomas Birkner, 231-49. Köln: Herbert von Halem, 2015.

-------. „O poveste despre povestea presei:

Harta unei discipline în antrenament.” Probleme de informare 36, nr. 2-3 (2011): 163-92.

Balbi, Gabriele și Simone Natale. „Dubla naștere a wireless: amatorii de radio italieni și flexibilitatea interpretativă a noilor media. „Jurnal of Radio and Audio Media 22, nr. 1 (2015): 26-41.

Baldwin, Melinda. Crearea naturii: The

Istoria unei reviste științifice. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

Baltrusaitis, Jurgis. Le miroir. Essai sur une legende scientifique. Revelații, science-fiction și erori. Paris: Elmayan, 1978.

Balzac, Honoré de. „Prezentarea autorului”. Disponibil online la http://www.gutenberg.org/files/1968/1968-h/1968-h .htm#link2H_4_ooi2. Accesat 7 martie 2016.

-------. Fata cu ochi de aur. Disponibil online la http://www.guten berg.org/files/1659/1659-h/1659-h.htm. Accesat 7 martie 2016.

-------. Splendeurs et misères des courtisanes. Paris: Presses Pocket, 1991.

Banda, Daniel și José Moure, eds. Le cinéma: naissance d'un art, iSqy-iqzo. Paris: Flammarion, 2008.

Bann, Stephen. „Împotriva excepționalismului fotografic.” În Photography and Its Origins, editat de Tanya Sheehan și Andrés Mario Zervigón, 94-103. New York: Routledge, 2015.

-------, ed. Arta și albumul de fotografie timpurie. Washington, DC: Galeria Națională de Artă; New Haven: Yale University Press, 2007.

-------. Di stingiti shed Imagini: Tipărituri în economia vizuală a Franței din secolul al XIX-lea. New Haven: Yale University Press, 2013.

-------. Linii paralele: tipografi, pictori și fotografi în Franța secolului al XIX-lea. New Haven: Yale University Press, 2001.

-------. „Fotografia, imprimarea și economia vizuală în

Franța secolului al XIX-lea.” Istoria fotografiei 16, nr. 1 (2002): 16-25.

------. „Der Reproduktionsstich als Übersetzung.” Vortrage ans dem Warbiirg-Haiis 6 (2002): 43-76.

------. „„Când eram fotograf”: Nadar și istorie.” Istorie și teorie 48 (2009): 95-1 II.

Barger, M. Susan și William B. White. Dagherotipul: tehnologia secolului al XIX-lea și știința modernă. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.

Barjavel, René. Cinema total. Essai sur les formes futures du cinéma. Paris: Denoël, 1944.

Barthes, Roland. Camera Lucida: Reflecții asupra fotografiei. New York: Hill și Wang, 1981.

------. „Prelegere la inaugurarea catedrei de semiologie literară, Collège de France, 7 ianuarie 1977.” Tradus de Richard Howard. 8 octombrie (primăvara 1979): 3-16.

Bartok, Béla. „De ce și cum colectăm muzică populară?” În Eseuri, editat de Benjamin Suchoff, 9-24. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

Barton, Ruth. „Autoritatea științifică și controversa științifică în natură: Marea Britanie de Nord împotriva Clubului X.” În Culture and Science in Nineteenth-Century Media, editat de Geoffrey Cantor et al., 223-35. Aldershot: Aldgate, 2004.

Batchen, Geoffrey. Biirning -cu dorință: Concepția fotografiei. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.

------. Fiecare idee sălbatică: scris, fotografie, istorie. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

------. „Electricitatea făcută vizibilă.” În Chun și Keenan, New Media, Old Media, 13-25.

------. „Munca fotografiei”. Literatura și cultura victoriană aa, nu. 1 (2009): 292-96.

Battani, Marshall. „Domenii organizaționale, câmpuri culturale și lumi de artă: efortul timpuriu de a Maкe fotografii și fotografi Maкe în Statele Unite ale Americii din secolul al IV-lea.” Media, Cultură și Societate 21, nr. 5 (1999): 601-26.

Baudelaire, Charles. „Publicul modern și fotografia”. În Trachtenberg, Eseuri clasice despre fotografie, 83-90.

------. Salon de 1849: Texte de la Revue française. Paris: H. Champion, 2006.

------. „Salonul din 1846”. În Selected Writings on Art and Artists, tradus de PE Charvet. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

Baxandall, Michael. Pictura și experiența în Italia din secolul al XV-lea: o inițiere în istoria socială a stilului pictural. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Bazin, André. „În apărarea cinematografiei mixte”. În What Is Cinema?, voi. 1, editat de Hugh Gray, 53-75. Berkeley: University of California Press, 2005.

------. „Mitul cinematografiei totale”. În What Is Cinema?, voi. 1, editat de Hugh Gray, 17-22. Berkeley: University of California Press, 2005.

------. „Ontologia imaginii fotografice.” Film Quarterly 13, nr. 4 (i960): 4-9.

Beauchamp, Christopher. „Prima explozie a litigiilor de brevete”. Yale Eaw Journal 125, nr. 4 (2016): 796-1149.

Bede, Cuthbert [Edward Bradley J. Photographie Pleasitres: Popidarly Portrayed -with Pen and Pencil. Londra: T. McLean, 1855.

Beegan, Gerry. Imaginea în masă: o istorie socială a reproducerii fotomecanice în Eondonul victorian. Basingstoke: Paigrave Macmillan, 2008.

„În spatele imaginii: Portretul unui tânăr cu o cameră.” Ora, 2 noiembrie,

2014. http://www.time.com/3881388 /behind-the-picture-young-man-with -a-camera-1951. Accesat 23 noiembrie,

2015.

Belasco, Susan. „Opera culturală a revistelor naționale”. În Scott și Nissenbaum, The Industriai Book, 1840-1880, 158-69.

Belknap, Geoffrey și Sophie Defrance. „Fotografiile ca obiecte științifice și sociale în corespondența lui Charles Darwin.” În Photographs, Muséums, Collections: Between Art and Information, editat de Elizabeth Edwards și Christopher Morton, Londra: Bloomsbury, 2015.

Bell, David F. Reai Time: Accelerating Narrative from Balzac to 2.ola. Champaign: University of Illinois Press, 2004.

Benemann, William. A Year ofMitd and Gold: San Francisco in Eetters and Di ari es, 1849-18)0. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

Benjamin, Walter. Proiectul Arcadelor. Editat de Rolf Tiedemann. Tradus de Howard Eiland și Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

------. Iluminări: eseuri și refecțiuni. New York: Harcourt, 1968.

------. „O scurtă istorie a fotografiei”. Tradus de Phil Patton. În Trachtenberg, Eseuri clasice despre fotografie, 199-217.

------. „O mică istorie a fotografiei”. În One-Way Street and Other Writings, tradus de Edmund Jephcott și Kingsley Shorter, 240-57. Londra: NLB, 1979.

------. „Teze despre filosofia istoriei”. În Illuminations, 253-64.

------. „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”. În Illuminations: Essays and Refections. New York: Schocken, 2007.

Benkler, Yochai. „Strategii bazate pe comun și problemele brevetelor”. Știința 305, nr. 5687(2004): IIIO-II.

Benkler, Yochai și Helen Nissenbaum. „Producție peer și Virine bazate pe bunuri.” Journal of PoliticaiPhilosophy 14, nr. 4 (2006): 394-419.

Berenson, Bernard. „Fotografie izocromatică și imagini venețiene”. Natiunea 57, nr. 1480 (1893): 346-47.

Bessen, James. Câștigând prin acțiune: legătura reală dintre salarii, îmbătrânire și bogăție. New Haven: Yale University Press, 2015.

Bessen, James și Alessandro Nuvolari. „Partajarea cunoștințelor între inventatori: câteva perspective istorice.” Facultatea de Drept al Universității din Boston Document de lucru nr. 11-51 (14 octombrie 2011), Document de lucru LEM 2011/21.

Frații Bierstadt. Gems of American Scenery: Constating of Stereoscopie Views Among Moiintains alb cu text descriptiv. Niagara Falis, NY, 1875.

------. Vederi stereoscopice printre dealurile din New Hampshire. New Bedford, 1862.

Bird, Robert Montgomery. Sheppard Fee: scris de el însuși. New York: NYRB Classics, 2008.

Blake, EW, Jr. „O metodă de înregistrare a vibrațiilor articulate prin intermediul fotografiei”. Jurnalul American de Știință și Arte 16 (1878): 54-59.

Bibliografie

Blanchard, Laman, ed. Omnibusul lui George Critikshank. Londra: Tilt and Bogue, 1842.

Boiter, J. David și Richard A. Grusin. Remediaban: înțelegerea noilor media. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Bonetti, Maria Francesca. „Imagini daguerreiane: de la argint la hârtie.” Jurnalul dagherotip i, nr. i (2014): 30-43.

Borda, E. „Un nou proces rapid de uscare”. AJP 5, nr. 2 (1862): 42.

Bourdieu, Pierre. Fotografie: A Middle-Bro-w Art. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Bowker, Geoff. „Ce este într-un brevet?” În Shaping Technology / Building Society: Studies in Sociotechnical Change, editat de Wiebe Bijker și John Law, 53-74. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.

Boyer, Laure. „Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire.” Etudes photographiques 12 (2002). http://etudesphotographiques .revues.org/32o.

Braudy, Leo. Frenzy of Reno-wn: faima și istoria ei. New York: Vintage Books, 1997·

Brecht, Bertolt. „Radioul ca aparat de comunicare.” Ecranul 20, nr. 3/4 (1979/80): 24-28.

Brevern, Jan von. „Asemănarea după fotografie.” Reprezentații 123, nr.

i (2013): 1-22.

------. „Die Wissenschaft vom Verzichi: Farbenlehren der Schwarz-Weifi-Fotografie im 19. Jahrhundert.” Bild-welten des Wissens 8, nr. 2 (2011): 54-64.

Brittan, Samuel B. „Facts in Spiritual Science”. Spiritual Telegraph 3 (1854): 7-9.

Frați, Alfred. „Fotografiile eclipsei”. Natura 3, nr. 69 (23 februarie 1871): 327-28.

------. „Fotografiile eclipsei”. Natura 4, nr. 85 (15 iunie 1871): 121.

------. „Fotografii ale eclipsei.” Natura 3, nr. 71 (1871): 369-70.

Brown, Eleanor. „Primele imagini dagherotip din lume – Fotograful de călătorie canadian Pierre Gustave Gaspard Joly de Lotbinière.” Archivisi, nr. 118 (1999): 22-29.

Browne, Janet. „Privindu-ne la Darwin: Portrete și realizarea unei icoane.” Isis 100, nr. 3 (2009): 542-70.

Brtigger, Niels. „Reflecții teoretice despre mass-media și istoria mass-media.” În Media History: Théories, Methods, Analysis, editat de Niels Brtigger și Soren Kolstrup, 33-66. Aarhus: Aarhus University Press, 2002.

Brunet, François. La naissance de l'idée de photographie. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

Brusius, Mirjam, Katrina Dean și Chitra Ramalingam, eds. „William Henry Fox Talbot: Dincolo de fotografie. New Haven: Yale University Press, 2013.

Buck, Franklin A. Un comerciant yankee în goana aurului: scrisorile lui Franklin A. Buck. New York: Houghton Mifflin, 1930.

Buerger, Janet E. Dagherotipuri franceze. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Bürger, Peter. Teoria avangardei. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

„Ocupat cu fotografii.” Vârsta vie a lui Littell (1854):

Caillois, Roger. Balzac și mitul Parisului. În Opera lui Balzac, vol. 4. Paris: Forme și reflecții, 1953.

------. Prefață la Honoré de Balzac, À Paris!, 9-29. Paris: Editions Complexe, 1993.

Calinescu, Matei. Cinci fețe ale modernității. Durham: Duke University Press, 1987.

Caloine, Pierre. „Despre influența fotografiei asupra viitorului artelor desenului.” Lumina, nu. 17 (1854): 65-66.

Campany, David. Fotografie și cinema. Londra: Reaktion Books, 2008.

„Îți poți cânta profilul la pian?” Popular Science Monthly tu, nu. 2 (1922): 44-46.

Caraion, Marta. Pentru a fixa urma. Fotografie, literatură și călătorii la mijlocul secolului al XIX-lea. Geneva: Droz, 2003.

Carroll, Andrew, ed. Scrisori de război: corespondență extraordinară din războaiele americane. New York: Charles Scribner's Sons, 2001.

Carrouges, Michel. Mașini unice. Paris: Arcanes, 1954.

Cartwright, Lisa. „Experimente de distrugere”: inscripții cinematografice

de fiziologie.” Reprezentări 40 (toamna 1992): 129-52.

Pisica, Jordi. Maxwell, Sutton și nașterea fotografiei color: un studiu binocular. New York: Paigrave Macmillan, 2013.

Certeau, Michel de. Practica vieții de zi cu zi. Berkeley: University of California Press, 1984.

Challamel, Pierre-Joseph. „Unul dintre basoreliefurile Notre-Dame de Paris. Proba de dagherotip transformată într-o placă gravată – procedeul Fizeau.” În Lerebours, Excursions daguerreiennes, voi. 2.

------. „Vedere făcută în Normandia. Peisaj." În Lerebours, Excursions daguerreiennes, voi. 2.

Chamouin, Jean Baptiste Marie. Colecție de vederi ale Parisului realizate în dagherotip, gravuri intalio pe oțel. Paris: Chamouin, nd [ca. 1845].

Chappe, Ignace Urbain Jean. Istoria telegrafiei. Paris: L'Imprimerie de Crapelet, 1824.

Chik, Caroline. Imaginea paradoxală. Fixitate și mișcare. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

------. „Fotografie stereoscopică animată, înainte de cronofotografie.” Cinematografe 25, nr. 1 (2014): 133-56.

Chladni, Ernst Florens Friedrich. Entdeckimgen iiber die Théorie des Klanges. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1787.

Chun, Wendy Hui Kyong și Thomas Keenan, eds. New Media, Old Media: A History and Theory Reader. New York: Routledge, 2005.

Clair, Jean și Harald Szeemann, eds. Le macchine celibi / The Bachelor Machines. New York: Rizzoli International, 1975.

Claretie, Jules. „Le spectre des vivants”. 1896. În Banda şi Moure, Le cinéma, 42-43.

Claudel, Antoine. „Fotografia în relația sa cu artele plastice.” Photographie Journal 6 (1860): 259-67.

Clynes, Manfred F. și Nathan S. Kline. „Cyborgi și spațiu”. În The Cyborg Handbook, editat de Chris Hables Gray, 29-33. New York: Routledge, 1995·

Cobb, Richard. Paris și provinciile sale, iy92-1802. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Coe, Brian. Fotografie de coloiir: Primii ani ai săi, 1840-1940. Londra: Ash și Grant, 1978.

Coe, Brian și Paul Gates. Fotografia instantanee: Ascensiunea fotografiei populare, 1888-1949. Londra: Ash și Grant, 1977.

Collins, Douglas. Povestea lui Kodak. New York: Harry N. Abrams, 1990.

Rapoarte săptămânale ale sesiunilor Academiei de Științe 12 (1841).

Corbin, Alain. Viața unui necunoscut: lumea redescoperită a unui producător de saboți în Franța secolului al XIX-lea. New York: Columbia University Press, 2001.

Corcy, Marie-Sophie. „Evoluția tehnicilor de fotografiere (1839-1920). Evidențierea unui sistem sociotehnic.” Documente pentru istoria tehnologiei 17, nr. 1 (2009): 57-68.

Cornu, Alfred. „Notă despre munca științifică a lui H. Fizeau.” În Director pentru anul 1898, C1-C40. Paris: Bureau des Longitudes, 1898.

Crary, Jonathan. Tehnicile observatorului: despre viziune și modernitate în secolul al XIX-lea. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

Cremer, James. „Raportul Trezorierului Convenției Naționale de Fotografie.” PP 5, nr. 56 (1868): 313.

Crow, Thomas E. Pictori și viața publică în Parisul secolului al XVIII-lea. New Haven: Yale University Press, 1985.

„Brevetul de tăiere a bromurii”. PP 3, nr. 25 (1866): 10-12.

„Patentul de tăiere”. AJP 8, nr. 10 (15 noiembrie 1865): 235.

„Patentul de tăiere”. HJ 17, nr. 14 (15 noiembrie 1865): 218-19.

„Patentele de tăiere”. PFAJ 1, nr. 1 (1860): 46.

„Patentul de tăiere”. PFAJ 1, nr. 5 (mai 1860): 140.

„Patentul de tăiere”. PP 3, nr. 28 (aprilie 1866): 109-10.

Czitrom, Daniel J. Media și mintea americană: de la Morse la McLuhan. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.

Daguerre, Louis Jacques Mandé. Dagherotip. 1838.

------. „Dagherotip”. În Classic Essays on Photography, editat de Alan Trachtenberg, 11-13. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

------. Istoria și descrierea proceselor de dagherotip și dioramă,

împodobită cu un portret al autorului și completată cu note și observații de MM. frații Lereboitrs și Susse. Paris: frații Lerebours și Susse, 1839.

„Dagherotipul”. Journal of the Franklyn Institute of the State of Pennsylvania 25 (1840): 285.

Damisch, Hubert. Pictura pe eșarfă. Delacroix, fotografie. Bruxelles: Yves Gevaert, 2001.

Daniels, Stephen. Câmpuri de viziune. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Danly, Susan și Leo Marx, eds. The Railroad in American Art: Représentations of Technological Change. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

Daston, Lorraine și Peter Galison. „Imaginea obiectivității”. Représentations 40 (toamna 1992): 81-128.

------. Obiectivitate. New York: Zone Books, 2010.

Baza de date de corespondență Darwin (DCD). http://www.darwinproject.ac.uk/.

Davis, Andrew Jackson. Epoca prezentă și viața interioară. Hartford: Charles Partridge, 1853.

Davis, Keith. Originile fotografiei americane: de la dagherotip la placă uscată, 1839-188). New Haven: Yale University Press, 2007.

„Moartea unui inventator într-un azil de nebuni.” New York Times, 14 august 1867, 3.

Debray, Régis. Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident. Paris: Gallimard, 1992.

„Înfrângerea brevetului de bromură”. PP 5, nr. 56 (1868): 249-50.

Delacroix, Eugene. „Desen fără maestru, de doamna Élisabeth Gavé.” Revue des Deux Mondes 7 (1850): 1139-46.

Delanne, Gabriel. Apariții materializate ale celor vii și ale morților. Zbor. 1, Fantomele celor vii. Paris: Librairie Spiritiste, 1909.

de Lorenzo, Catherine. „Tissandier, Gaston (1843-1899).” În Hannavy, Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, voi. 2, 1393-94.

Densmore, Frances. Muzica Northern Ute. Washington, DC: Imprimeria guvernamentală, 1922.

de Vries, Leonard. Dank U, liderul Edison:

Acest fascinerend verhaal van 100 yeas fonograaf en grammofoon. Bussum: De Gooise Uitgeverij, 1977.

Di Bello, Patrizia. „Elizabeth Thompson și „Patsy” Cornwallis West ca celebrități Carte-De-Visite.” Istoria fotografiei 35, nr. 3 (2011): 240-49.

------. Albume și fotografii ale lui V/omen în Anglia victoriană: doamne, mame și flirturi. Aldershot: Ashgate, 2007.

Didi-Huberman, Georges. Albumul de artă de pe vremea „Muzeului Imaginar”. Paris: Hazan, 2013.

Dillaye, Frédéric. Noutăți fotografice. Al doilea supliment anual la teoria, practica și arta fotografiei. Paris: Librăria ilustrată, 1896.

------. Practică de fotografie cu procedeul gelatină-bromură de argint. Paris: La Librairie Illustrée, nd

Dinius, Marcy J. Camera și presa: cultura vizuală și tipărită americană în epoca dagherotipului. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.

Disdéri, Eugène. Eseu despre arta fotografiei. Paris: Séguier, 2003.

„Bârfa de artă domestică”. Creion 6, nr. 1 (1859): 25-31.

„Articole domestice și bârfe.” Jurnalul de artă cosmopolită 2, nr. 4 (1858): 207-9.

Du Camp, Maxime. Parisul, organele sale, funcțiile și viața sa în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Zbor. 1. Paris: Hachette, 1875.

Duchoichos, PG „Despre cazeine în scopuri fotografice”. AJP 1, nr. 2 (1858): 17-19.

Dumas, Alexandre. Coи-nț de la Monte Cristo. New York: Thomas Y. Crowell, 1894.

Durand, Asher Brown. „Scrisori despre pictura de peisaj”. Creion 1 (1855): 1-2, 34-35, 66-67, 97~9&' 209-11, 273-75,

354-И; (/M): 16-17.

Eder, Iosif-Maria. Istoria fotografiei. Tradus de Edward Epstean. New York : Columbia University Press , 1945 .

------. Fotografia instantă, aplicarea ei în arte și științe. Paris: Gauthier-Villars și Fiul,

Edgerton, David. Șocul vechiului: tehnologie și istorie globală din 1900. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Edison, Thomas Alva. „Fonograful și viitorul său”. North American Review-w 116, nr. 262 (1878): 527-36.

Bibliografie

„Departamentul editorial”. AJP 8, nr. io (15 noiembrie 1865): 239-40.

„Departamentul editorial”. AJP 8, nr. 11 (1 decembrie 1865): 263-64.

„Chestiuni editoriale”. PFAJ 1, nr. 1 (februarie 1860):

„Diverse de publicare”. AJP 1, nr. 15 (1 ianuarie 1859):

„Miscelanie editorială”. AJP 3, nr. 13 (I decembrie 1860): 207-8.

„Masa editorului”. Harper's Ne-w Monthly Magazine 13, nr. 75 (1856): 408-12.

Edwards, Elizabeth. Camera ca istoric: fotografi amatori și imaginație istorică, i88)-iqi8. Durham: Duke University Press, 2012.

------. „Ființe materiale: obiecte și fotografii etnografice.” Studii vizuale 17, nr. i (2002): 67-75.

------. Istoriile Ra-w: Fotografii, Antropologie și Muzee. Oxford: Berg, 2001.

Edwards, Elizabeth și Janice Elart. „Cutie mixtă: biografia culturală a unei cutii de fotografii „etnografice”. În Edwards și Hart, Photographs Objects Histories, 47-61.

------, eds. Fotografii Istoriile obiectelor: despre materialitatea imaginilor. Londra: Routledge, 2004.

Edwards, Steve. Crearea fotografiei engleze: Alégorii. University Park: Penn State University Press, 2006.

Elias, Willem. „Relația dintre pictură și fotografie, așa cum a fost discutată de-a lungul istoriei filozofiei fotografiei între 1930 și 1980.” În Jnbilee—30 Years ESHPh, editat de Anna Auer și Uwe Schogl, 404-13. Salzburg: Fotohof, 2008.

Elkins, James. Ce este fotografia. New York: Routledge, 2011.

Elliott, Robert C. The Literary Persona. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Emerson, Peter Henry. Fotografie Naturalisée pentru Stiidenti ai Artei. Londra: Sampson Low, Marston, Searle și Rivington, 1890.

Emerson, Ralph Waldo. "Schiță biografică." În Henry David Thoreau, Excursii, 7-33. Boston: Ticknor and Fields, 1863.

------. Jurnalele și caietele diverse ale lui Ralph Waldo Emerson. Editat de William H. Gilman, Alfred

R. Ferguson, George P. Clark și Merrell R. Davis. 16 voi. Cambridge, Mass.: Belknap Press de la Harvard University Press, 1960-1982.

------. Scrisorile lui Ralph Waldo Emerson. Editat de Ralph L. Rusk. 6 voi. New York: Columbia University Press, 1939.

------. "Natură." În Selected Essays, editat de Larzer Ziff, 35-82. New York: Penguin Books, 1982.

Ernst, Wolfgang. Memoria digitală și arhiva. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Eskind, Robert Wall. „Clubul de schimb de fotografii amatori (1861-1863): profiturile asociației.” Teză de master, Universitatea din Texas din Austin, 1982.

Essig, Mark. Edison și scaunul electric: O poveste a luminii și a morții. New York: Walker, 2003.

„O excursie pe calea ferată din Baltimore și Ohio.” Creion 5, nr. 7 (1858): 208-11.

Fardon, George Robinson. San Francisco Album: Fotografii, 18)4-18)6. San Francisco: Chronicle Books, 1999.

Farrell, C. „Mașina de scăpat: un mit rezistent în cultura populară”. World Corporal Punishment Research, http://www.corpun.com. Accesat 24 noiembrie 2015.

„Omagiu Feininger: o galerie curatorită de uwekulick.” http://flickr.com /photos/uwe_kulick/galleries /72157629961836691. Accesat 23 noiembrie 2015.

Feydy, Julien. „Le pantélégraphe de Caselli”. La Revue du Musée des Arts et Métiers 11 (1995): 50-57.

Field, Alexander J. „French Optical Telegraphy, 1793-1855: Hardware, Software, Administration.” Tehnologie și cultură 35, nr. 2 (1994): 315-47.

Fielding, Théodore Henry. Arta gravurii, -cu diferite moduri de operare, sub următoarele diviziuni diferite: gravură, gravură moale, gravură în linie, cretă și sticla, acvatinta, mezotint, litografie, gravură pe lemn, gravură metalică, electrografie și fotografie . Londra: Ackermann, 1841.

Figuier, Louis. La photographie an Salon de i8)ÿ. Paris: Hachette, 1860.

Fischer, Sabine von. „Acustica, adecvată și aplicată: Descrierea sunetului în arhitectură și fizică, circa 1920.” Candide: Journal for Architectural Kno-wledge 6 (octombrie 2012): 13-44.

Fitzgibbon, John H. „Daguerreotyping”. Western Journal, of Agriculture, Manufactures, Mechante Arts, Internai Improvements, Commerce, and General Literature 6, nr. 3 (1851): 200-203.

------. „Fondul lui Fredricks – O scrisoare de cealaltă parte.” HJ 12, nr. 3 (1860): 38-39.

Flichy, Patrice. Dinamica comunicării modem: modelarea și impactul noilor tehnologii de comunicare. Mass-media, cultură și societate. Londra: Sage, 1995.

Foley, Arthur L. și Wilmer H. Souder. „O nouă metodă de fotografiere a undelor sonore”. PhysicalReview-w 35 (noiembrie 191^): 373-86.

Folmar, John Kent, ed. „This State of Wonders”: The Letters of an lo-wa Frontier Family, 18)8-1861. Lowa City: University of Lowa Press, 1986.

Fontcuberta, Joan, ed. Fotografie: Criza istoriei. Barcelona: ACTAR, 2002.

Ford, Colin, ed. Muzeul Kodak: The

Povestea fotografiei populare. Londra: Century, în asociere cu Muzeul Național de Fotografie Film și Televiziune, 1989.

„Pionierii uitați. Partea a III-a: Hippolyte-Louis Fizeau (1819-1896).” Imaginea 1, nr. 5 (1952): 3-4.

Foster, Jeremy. „Capturarea și pierderea „minciunii pământului”: fotografia feroviară și naționalismul colonial la începutul secolului al XX-lea în Africa de Sud.” În Schwartz și Ryan, Pictiiring Place, 140-61.

Fourier, Jean Baptiste Joseph. Theorie analytique de la chaleur. Paris: Firmin Didot Père et Fil, 1822.

Frazer, Persifor, Jr. „Câteva observații microscopice ale înregistrării fonografice”. Proceedings of the American Philosophical Society 17, nr. toi (1878): 531-36.

Freund, Gisèle. Fotografie și societate. Boston: David R. Godine, 1980.

Friedberg, Anne. Vitrina. Berkeley: University of California Press, 1993.

Fritzsche, Peter. Blocat în prezent: Timpul modern și melancolia istoriei. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

Frizot, Michel. „Cum mergem. Precizie în momentul de față.” 48/14. Recenzia Muzeului d'Orsay 4 (primăvara 1997): 74-83.

------. Etienne-Jules Marey cronofotograf. Paris: Nathan, 2001.

Frizot, Michel și François Ducros, eds. Folosirea bună a fotografiei. Paris: Actes Sud, 1987.

Furne fils și Tournier. „Stereoscop animat”. Brevet francez 46.340, depus la 14 august 1860.

Calassi, Peter. Înainte de fotografie: pictura și invenția fotografiei. New York: Muzeul de Artă Modernă, 1981.

Galison, Peter. Ceasurile lui Einstein, Hărțile lui Poincaré: Imperiile timpului. New York: WW Norton, 2003.

Gamboni, Dario. Imagini potențiale: ambignitate și nedeterminare în arta modernă. Londra: Reaktion, 2002.

Garbanati, H. „Despre utilizarea bromului în colodion”. AJP ï, nr. 17 (1859): 267-68.

------. "Fotolitografie." AJP 1, nr. 3 (1858): 36.

Gaucheraud, Henri. „Arte plastice: o nouă descoperire”. La Gazette de France (6 ianuarie 1839): 1.

------. „Artele frumoase – Dagherotipul”. Gazeta literară; și Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, etc., nr. 1148 (19 ianuarie 1839): 43-44.

Gauchet, Marcel. Inconștientul cerebral. Paris: Seuil, 1992.

Gaudin, Marc Antoine. „Scrisoare către Academia de Științe. 1841.” În Rapoarte ale Academiei de Științe 13 (1841): 832-33.

------. Tratat practic de fotografie. Paris: Dubochet, 1844. Citat în Frizot și Ducros, Despre buna folosire a fotografiei.

Gaudreault, André. De la Platon la lumină: narațiune și monstrație în literatură și cinema. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

------. Film și atracție: de la cinematografie la cinema.

Bibliografie

Champaign: University of Illinois Press, 2OII.

Gaudreault, André și Philippe Marion. „Ar putea fi cinematografia de animație și cinematografie de animație?” Animație: An Interdisciplinary Journal 6, nr. 2 (2011): 85-91.

------. „Apărarea și ilustrarea noțiunii de serie culturală.” În A History of Cinema V/ithont Ñames: A Research Project, editat de Diego Cavallotti, Federico Giordano și Leonardo Quaresima. Udine: Mimesis, 2016.

------. Sfârșitul cinematografiei? Un mediu în criză în era digitală. New York: Columbia University Press, 2015.

------. „Măsurarea modelului „Nașterii duble” față de era digitală.” Cultura vizuală populară timpurie 11, nr. 2 (2013): 158-77.

------. „Un média naît toujours deux fois... ” Sociétés & Représentations 9 (2000): 21-36.

------. „Un medium se naște întotdeauna de două ori. . .” Cultura vizuală populară timpurie 3, nr. 1 (2005): 3-15. Retipărit în Early Cinema: Concepte critice în Media și Studii Culturale, vol. ï, editat de Richard Abel, 69-83. Londra: Routledge, 2014.

Gautier, Théophile „Œuvre de Paul Delaroche photographié”. L'Artiste, ns, 3 (ianuarie-aprilie 1858): 153-55.

Geiger, Annette. Arhetip și vedere fotografică: Diderot, Chardin și preistoria fotografiei în pictura secolului al XVIII-lea. München: Wilhelm Fink, 2004.

Geimer, Peter. „Arda în aer”. În „Iubirea lui Dumnezeu este în detalii”: Microstructuri ale cunoașterii, editată de Wolfgang Schâffner, Sigrid Weigel și Thomas Macho, 187-202. München: Wilhelm Fink, 2003.

Geli, Alfred. Artă și agenție: o teorie antropologică. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Gernsheim, Helmut. Istoria fotografiei de la prima utilizare a camerei obscure în secolul al XI-lea np până în 1914. Londra: Oxford University Press, 1955.

------. Ascensiunea fotografiei, i8yo-i88o: Epoca colodionului. Londra: Thames and Hudson, 1988.

Gernsheim, Helmut și Alison Gernsheim. O istorie concisă a fotografiei. Ed. Rev. Londra: Thames and Hudson, 1971.

------. LJM Daguerre: Istoria dioramei și a dagherotipului. a 2-a rev. ed. New York: Dover, 1968.

Gervais, Thierry. „D'après fotografie. Premiers usages de la photographie dans le journal L'Illustration (1843-1859).” Etudes photographiques 13 (iulie 2003): 56-85.

------. „De fiecare parte a „Gatekeeper”: Experimentare tehnică cu fotografie la L'Illustration (1880-1900).” Etudes photographiques 23 (noiembrie 2009). http://etudesphotographiques.revues.org/3423.

Gidal, Nachum Tim. „Excursiile lui Lerebours Dagiierriennes și o imagine timpurie a unui dagherotipist la locul de muncă.” În Shadow and Substance: Eseuri despre istoria fotografiei, editat de Kathleen Collins, 57-65. Troy, Michigan: Amorphous Institute Press, 1990.

Giedion, Siegfried. Mecanizarea ia Commande o contribuție la istoria Anonymons. New York: WW Norton, 1969.

Gillespie, Sarah Catherine. „Samuel FB Morse și dagherotipul: artă și știință în cultura americană, 1835-1855.” Ph.D. diss., CUNY, 2006.

Ginzburg, Carlo. Cines: Rădăcinile unei paradigme evidente. În Cines, Myths, and the Historical Method, 96-ny Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

Gitelman, Lisa. Întotdeauna deja nou: media, istoria și datele Cidtnre. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

------. Cunoașterea hârtiei: către o istorie media a documentelor. Durham: Duke University Press, 2014.

------. Scripturi, caneluri și mașini de scris: Reprezentarea tehnologiei în era Edison. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Gitelman, Lisa și Geoffrey B. Pingree, eds. New Media, 1740-191). Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

Glazer, Ya'ara Gil. „Un nou tip de istorie? Provocările fotografiei contemporane.” Jurnal de istoriografie a artei 3 (2010). http://www.gla .ac.uk/media/media_183179_en.pdf.

Gonzaga Urbina, Luis. „Le sentiment de la realitate”. 23 august 1896. În Banda şi Moure, Le cinéma, 44-47.

Bârfă. „O scrisoare de la bârfă”. AJP i, nr. 16 (1859): 250.

Gray, Asa. „Valori științifice”. Natura io, nu. 240(1874): 79-81.

Greenough, Sarah. „Despre Charming Glens, Grateful Glades și Browning Cliffs: stimulentele economice, stimulentele sociale și problemele estetice ale fotografiei picturale americane, 1880-1902.” În Sandweiss, Fotografia în America din secolul al XIX-lea, 260-82.

Gretton, Tom. „Pragmatica designului paginilor în reviste de știri ilustrate săptămânale de interes general din secolul al XIX-lea din Londra și Paris.” Istoria Artei 33, nr. 4 (2010): 680-709.

Griffiths, Alison. ShiversDown Your Spine: cinema, muzee și vedere captivantă. New York: Columbia University Press, 2008.

Groys, Boris. Pe New-w. Londra: Verso, 2014.

Gudefin. „Plumes de pigeon voyageur.” La Nature 24, semestrul II, nr. 1216 (1896): 246.

Guido, Laurent și Olivier Lugon, eds. Între Stili și imagini în mișcare: fotografie și cinema în secolul 20. New Barnet, Marea Britanie: John Libbey, 2012.

Guning, Tom. „Imagini animate”: Povești despre viitorul uitat al cinematografului, după 100 de ani de film.” În The Nineteenth-Centiiry Visual Culture Reader, editat de Vanessa R. Schwartz și Jeannene M. Przyblyski, 100-113. New York: Routledge, 2004.

Gunthert, André. „Arheology of the 'Little History of Photography.'” Images Revites, Special Issue, 2 (2010), document 7, ianuarie 1, 2010. http://imagesrevues.revues.org/292. Accesat 7 mai 2015.

------. „Cutia neagră a lui Daguerre”. În dagherotipul francez. Un obiect fotografic, editat de Dominique Planchon-de Font-Réaulx și Quentin Bajac, 34-40. Paris: Muzeul d'Orsay, 2003.

Hamber, Anthony J. „A Higher Branch of Art”: Fotografierea artelor frumoase în Anglia, 1839-1880. Amsterdam: Gordon și Breach, 1996.

Hammer-Tugendhat, Daniela. Vizibilul și invizibilul: despre secolul al XVII-lea

Pictura Diitch. Berlin: Walter De Gruyter, 2015.

Hankins, Thomas L. și Robert J. Silverman. Instrumentele și imaginația. Princeton: Princeton University Press, 1995-

Hannavy, John. „Frații, Alfred (1826-1912).” În Hannavy, Encyclopedia of XIX-Centiiry Photography, voi. I, 222.

------, ed. Enciclopedia fotografiei din secolul al XIX-lea. New York: Routledge, 2008.

Hanoosh, Michele. Pictura și Jurnalul lui Eugène Delacroix. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Harman, Peter M. Scrisorile și lucrările științifice ale lui James Clerk Maxwell. Voi. I, 1846-1862. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Harting, P. „Mărturie pentru domnul Darwin. — Evoluția în Țările de Jos.” Natura 15, nr. 384 (1877): 410-11.

Haveman, Heather A., Jacob Habinek și Leo A. Goodman. „Cum evoluează antreprenoriatul: fondatorii noilor reviste în America, 1741-1860.” Administrative Science Qitarterly ^y, nr. 4 (2012): 585-624.

Haworth-Booth, Mark. „Camille Silvy: Fotografia operelor de artă ca înregistrare și restaurare.” În Bann, Art and the Early Photographie Album, 77-89.

Hawthorne, Nathaniel. Casa celor șapte frontoane, http://www.gutenberg.org/files/77/77-h/77-h.htm. Accesat 7 martie 2016.

Henisch, Heinz K. și Bridge! A. Henisch. Fotografia pictată, 1839-1914, Origini, tehnici, aspirații. University Park: Penn State University Press, 1994.

------. The Photographie Expérience, 1839-1914: Imagini și atitudini. University Park: Penn State University Press, 1993.

------. Plăceri pozitive: fotografie timpurie și umor. University Park: Penn State University Press, 1998.

Henkin, David M. City Reading: Cuvinte scrise și spații publice în Antebellum New York. New York: Columbia University Press, 1998.

------. Epoca poștală: apariția comunicațiilor moderne în

America secolului al XIX-lea. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Henry, MA „Unde ochiul înlocuiește urechea: cum sunt făcute vizibile și analizate undele sonore cu precizie completă.” Scientific American 122, nr. 17 (1920): 456, 468.

Hermann, Ludimar. „Phonophotographische Untersuchungen.” Pfliigers Archiv fiir die gesammte Physiologie des Menschen iind der Thiere 45 (1889): 582-92.

Hill, Jason și Vanessa R. Schwartz, eds. Obținerea imaginii: cultura vizuală a știrilor. Londra: Bloomsbury, 2015.

Hoelscher, Steven. „Constructia fotografică a spațiului turistic în America victoriană.” Revista geografică-w 88, nr. 4 (1998): 548-70.

Holliday, JS The World Ritshed In: The California Gold Rush Experience. New York: Simon și Schuster, 1981.

Holmes, Oliver Wendell. „Stereoscopul și stereograful.” Atlantic Monthly 3 (iunie 1859): 738-48.

------. „Pictura soarelui și sculptura soarelui.” Atlantic Monthly 8, nr. 45 (1861): 13-30.

Horeau, Hector. Panorama d'Egypte et de Nubie. Paris: Autor, 1841.

Howell. „Brevetul Howell – O scrisoare de la domnul Howell”. AJP ï, nr. 12 (1858): 191.

Huhtamo, Erkki. „Cyborg este un Topos.” În Synthetic Times: Media Art China 2008, editat de Fan Di Am și Zhang Ga, 52-71. Beijing: Muzeul Național de Artă din China; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

------. „Dezmontarea motorului zânelor: arheologia media ca studiu Topos.” În Huhtamo și Parikka, Media Archaeology, 1-21.

------. „De la Kaleidoscomaniac la Cybernerd: Note spre o arheologie a mass-media.” Leonardo 30, nr. 3 (1997): 221-24.

------. Iluzii în mișcare: arheologia media a panoramei în mișcare și ochelari aferente. Seria de cărți Leonardo. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

------. „Obscurate de nor: arheologia media, studiul Topos și internetul.” În Proceedings ofthe 20th International Symposium of Electronic Art ISEA 2014 Location, 22-35. Dubai: ISEA, 2015.

------. „Buzunare din belșug: o arheologie a mass-media mobile”. În The Mobile Audience: Media Art and Mobile Technologies, editat de Martin Rieser, 23-38. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Huhtamo, Erkki și Jussi Parikka, eds. Arheologia media: abordări, aplicații și implicații. Berkeley: University of California Press, 2011.

Hui, Alexandra. Urechea psihofizică: experimente muzicale, sunete experimentale, 1840-1910. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2013.

Iles, George. Flacără, electricitate și cameră. Progresul omului de la prima aprindere a focului la telegraful fără fir și fotografia culorii. New York: Doubleday și McClure, 1900.

„L'illusion de la vie reale.” Le Radical, 30 decembrie 1895. În Banda şi Moure, Le cinéma, 39-40.

Inglis, Fred. O scurtă istorie a celebrităților. Princeton: Princeton University Press, 2010.

Ito, Mizuko, Daisuke Okabe și Misa Matsuda, eds. Personal, portabil, pietonal: telefoanele mobile în viața japoneză. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Jacques Vaucanson. Paris: Musée National des Techniques, 1983.

Jammes, Isabelle. Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française. Catalog raisonné des albums photographiques édités, i8yi-18)). Genève: Librairie Droz, 1981.

Jay, Bill. Cianură și băuturi spirtoase: O viziune interioară a fotografiilor timpurii. Munchen: Nazraeli Press, 1991.

------. Razorul lui Occam: O viziune directă asupra fotografiei contemporane. Munchen: Nazraeli Press, 1992.

------. Some Rollicking Bull: Light Verse, and Worse, on Victorian Photography. Munchen: Nazraeli Press, 1994.

Jay, Martin. „Scopie Regimuri ale modernității”. În Vision and Visitality, editat de Hai Foster, 3-23. Seattle: Bay Press, 1988.

Jenkins, Reese. Imagini și- Enterprise: Technology and the American Photographie Indiistry, 1839 to 1923. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

Jennings, Humphrey. Pandémonium, 1660-1886: Corning of the Machine as

Văzut de Contemporary Observen. Londra: Picador, 1987.

John, Richard R. „Reformarea infrastructurii informaționale pentru era industrială”. In Nation Transformed by Information: How Information Has Shaped the United States from Colonial Times to the Present, editat de Alfred D. Chandler Jr. și James W. Cortada, 55-105. Oxford: Oxford University Press, 2000.

------. Răspândirea știrilor: Sistemul American Postai de la Franklin la Morse. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

John, Richard R. și Steven W. Usselman. „Politica brevetelor: proprietatea intelectuală, industria căilor ferate și problema monopolului.” Journal of Policy History 18, nr. i (2006): 96-125.

Joly de Lotbinière, Pierre-Gustave. Călătorie în Orient (1839-1840): Jurnalul unui călător curios despre lume și un pionier al dagiereotipului. Quebec: Presses de l’Université Laval, 2011.

------. „Vedere asupra Propileilor (Atena, 1839).” În Lerebours, Excursions dagierriennes, voi. ï.

Jones, Alexander. Schiță istorică a telegrafului electric. New York: George P. Putnam, 1852.

Jules Janin și vremurile lui. Un moment de dragoste. Evreux: Muzeul fostei episcopii de Évreux, 1974.

Kafka, Franz. „În colonia penală”. Tradus de Willa Muir și Edwin Muir. În The Complete Stories, editat de Nahum N. Glatzer, 140-67. New York: Schocken Books, 1971.

Kahn, Douglas. Carne de apă zgomot: o istorie a sunetului în arte. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Kassung, creștin. „Mașini de auto-scris: Tehnologia și problema de sine.” comunicare +1 4, articolul 5 (2015).

Keightley, Emily și Michael Pickering. Fotografie, muzică și memorie: Piese ale trecutului în viața de zi cu zi. Basingstoke: Paigrave Macmillan, 2015.

Keil, Charlie și Robert J. King, eds. Manualul Oxford al Cinematografului Sileni. Oxford: Oxford University Press, de curând.

Keller, Corey, ed. BroHght to Light: Fotografia și invizibilul, 1840-1900. New Haven: Yale University Press, 2008.

Kelsey, Robin. Fotografia și arta întâmplării. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015.

Kemp, Wolfgang, ed. Théorie der Fotografie. Vol. ï, 1839-1912. München: Schirmer/ Mosel, 1980.

Kennedy, lan. „Încrucișarea continentelor: America și dincolo.” În The Railway: Art in the Age of Steam, editat de lan Kennedy și Julian Treuherz, 119-53. New Haven: Yale University Press, 2008.

Kernbauer, Eva. Der Platz des Pnbliknms: Modelle fiir Kimst offendi chkeit im 18. Jahrhiindert. Köln: Bohlau, 2011.

Khan, B. Zorina. „Drepturile de proprietate și litigiile privind brevetele în America de la începutul secolului al XIX-lea”. Journal of Economie History 55, nr. ï (1995): 58-97.

Kierkegaard, Soren. Lucrări și reviste: O selecție. Editat de Alastair Hannay. Harmondsworth: Penguin Classics, 1996.

Amabil, Amy. „Ce este atât de transparent la transparență?” Studii Filosofice 115, nr. 3 (2003): 225-44.

Kirschenbaum, Matthew G. Mecanisme: noi media și imaginația criminalistică. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

Kisch, Egon Erwin. Тиrivy reporter. Praga: Nakladatelsstvi Pokrok, 1929.

Kittler, Friedrich A. Disconrse Networks, 1800/1900. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Kopytoff, Igor. „Biografia culturală a lucrurilor: comercializarea ca proces.” În Appadurai, Viața socială a lucrurilor, 64-91.

Kossoy, Boris. „Reflecții asupra istoriei fotografiei”. În Fontcuberta, Fotografia, 94-106.

Krauss, Rolf A. Die Fotografie în 1er Karikatiir. Seebruck am Chiemsee: Heering, 1978.

Krauss, Rosalind. „Urmărirea lui Nadar”. 5 octombrie (1978): 29-47.

Kunst, Jaap. Etnomuzicologia: Un studiu despre natura, problemele sale, metodele și personalitățile reprezentative. Haga: Martinus Nijhoff, 1974.

Lakanal, Iosif. Rapport surle télégraphe fait an nom du Comité d'instruction

publică. Paris: L'Imprimerie Nationale, 1794·

Lamoureux, Johanne. „Delaroche et la mort de la peinture.” Cuvânt și imagine 16 (2000): 116-23.

------. Tehnologia sunetului și cinematografia americană: percepție, reprezentare, modernitate. New York: Columbia University Press, 2000.

Lamoreaux, Naomi R., Kenneth L. Sokoloff și Dhanoos Sutthiphisal. „Alchimia brevetului: piața tehnologiei în istoria SUA.” Business History Review-w 87 (2.013): 3-38.

Lastra, James. „De la momentul surprins la imaginea cinematografică: o transformare în ordine picturală.” În The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography, editat de Dudley Andrew, 263-92. Austin: University of Texas Press, 1997.

Latour, Bruno. Hope al Pandorei: Eseuri despre realitatea studiilor științifice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

Laxton, William. „Telegrafe electrice”. Jurnalul inginerului civil și arhitectului 11 (1858): 9-14.

Le Blanc (Abate). „Lumea științelor și artelor: telefonul și fonograful.” Clerului Săptămâna 10, nr. 51 (1877): 1623-25.

Le Men, Ségolène. „Tipărirea ca metaforă pentru traducere: Philippe Burty și Gazette des Beaux-Arts în cel de-al doilea Imperiu.” În Critica de artă și instituțiile sale în Franța secolului al XIX-lea, editat de Michael R. Orwicz, 88-108. Manchester: Manchester University Press 1994.

Leonardi, Nicoletta. American Ilpaesaggio dell'ottocento: Pittori, fotografi e pubblico. Roma: Donzelli Editore, 2003.

Lepeacock, Eve. „Arta nu s-ar descurca mai bine”. Corelații între fotografie și pictură în La Lumiere.” Studii fotografice 31 (2014).

Lerebours, Noël-Marie Paymal, ed. excursii daguerreiene. Cele mai remarcabile priveliști și monumente de pe glob. 2 zboruri. Paris: Rittner & Goupil, Lerebours, 1841-43.

------. Tratat de fotografie: Ultimele îmbunătățiri aduse dagherotipului. a 4-a ed. Paris: Lerebours, 1843.

Leribault, Christophe, ed. Delacroix și fotografia. Paris: Musée National Eugène Delacroix, 2008.

Lerner, Jillian. „Semnăturile lui Nadar: caricatură, autoportret, publicitate.” Istoria fotografiei 41, nr. 2 (2017): 108-25.

Lerner, Josh și Jean Tirole. „Economiile partajării tehnologiei: sursă deschisă și nu numai.” Revista de perspective economice 19, nr. 2 (2005): 99-120.

Lett, Amanda, Patricia Hills și Peter John Brownlee. Perfect american: The Art Union and Its Artists. Tulsa: Muzeul Gilcrease, 2011.

Leviti, Theresa. „Hârtia lui Biot și farfuriile lui Arago: practica fotografică și transparența reprezentării.” Isis 94, nr. 3 (2003): 456-76.

Lippert, Amy Katherine D. „Consuming identities: Visual Culture and Celebrity in Nineteenth-Century San Francisco”. Ph.D. diss., Universitatea din California, Berkeley, 2009.

Lockyer, Norman. „Eclipsa mediteraneană, 1870”. Natura 3, nr. 69 (1871): 321-23.

Loengard, John. Fotografi LIFE: Ce au văzut. New York: Bulfinch Press,

1998.

Loiperdinger, Martin. „Sosirea trenului lui Lumiere: mitul fondator al cinematografelor”. Imagine în mișcare 4, nr. 1 (2004): 89-118.

Lupfer, Eric. „Afacerea revistelor americane”. În Scott și Nissenbaum, The Industrial Book, 1840-1880, 248-57·

Lyden, Anne M. Railroad Vision: Photography, Travel, and Perception. Los Angeles: Muzeul J. Paul Getty, 2003.

Maddox, Kenneth. „Căile ferate în peisajul estic, 1850-1900.” În The Railroad in the American Landscape, 18)0-1890, editat de Susan Danly, 17-36. Wellesley: Muzeul Colegiului Wellesley, 1981.

------. „Thomas Cole și calea ferată: Malédicții blânde.” Archives of American Art Journal 16, nr. 1 (1986): 2-10.

Maines, Rachel P. Tehnologia orgasmului: „Isteria”, vibratorul și satisfacția sexuală a femeilor. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

Malin, Brenton J. „Failed Transmissions and Broken Hearts: The Telegraph, Communications Law, and Emotional Responsibilities of New

Tehnologie." Istoria mass-media 17, nr. 4 (2011): 331-44.

Mannoni, Laurent. „Sentimentul vieții”:

Nașterea filmului stereoscopic.” În Reynaud, Tambrun și Timby, Paris în 3D, 136-42.

------. Marea artă a luminii și umbrei: arheologia cinematografului. Exeter: University of Exeter Press, 2000.

Mantz, Paul. „Opere de Paul Delaroche”. Revue française 9 (1857): 65-77.

Marcus, Steven. Ceilalți victorieni: un stil de sexualitate și pornografie în Anglia de la mijlocul secolului al XIX-lea. New York: Basic Books, 1966.

Marder, William și Estelle Marder. „Jurnalele fotografice americane din secolul al XIX-lea: o listă cronologică”. Istoria fotografiei 17, nr. 1 (1993): 95-100·

Marien, Mary Warner. Fotografie: O istorie culturală. Londra: Laurence King; Upper River Saddle, NJ: Prentice Hall, 2002. Ed. a 3-a; Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2011.

------. Fotografia și criticii ei: o istorie culturală, 1839-1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Marvin, Carolyn. Când Tehnologii Vechi

Erau noi: ne gândim la comunicarea electrică la sfârșitul secolului al XIX-lea. New York: Oxford University Press, 1988.

Marx, Leu. Mașina din grădină. Oxford: Oxford University Press, 1964.

------. „Calea-ferată-în-peisaj: o iconologică! Citirea unei teme în arta americană.” În Danly și Marx, The Railroad in American Art, 183-208.

Mason, OG „Copiere”. AJP 7, nr. 6 (1864): 138-41.

------. „O eroare și remediul ei.” PP 11, nr. 121 (1874): 7-8.

------. „Noua școală”. Photographie Mosaics: An Annital Record of Photographie Progress (1 ianuarie 1871): 96-99.

------. „Schimb și agenție de fotografi.” AJP 8, nr. 13 (1866): np

Masury, S. „Patentele de tăiere”. HJ 12, nr. 11 (1860): 161-63.

Matyssek, Angela. Kunstgeschichte als fotografi-sche Praxis: Richard Hamman imd Foto Marbitrg. Berlin: Reimer, 2009.

Mattison, Ben. „Construcția socială a dagherotipului american”. http://www .americandaguerreotypes.com/index .html. Accesat 7 martie 2016.

Maunder, E. Walter. The Indian Eclipse, 1898. Londra: Hazell, Watson and Viney, 1899.

Mayell, Hillary. „Mitul ciclopului stimulat de fosilele „cu un singur ochi”?” National GéographieNews, 5 februarie 2003. http://news.nationalgeographic.com /news/2003/02/020 5-03020 j_cyclops_2 .html. Accesat 25 noiembrie 2015.

Poate, Henry. Muncii din Londra și săracii din Londra. Vol. 3. New York: Dover, 1968.

Mazlich, Bruce. Discontinitatea de origine: co-evoluția oamenilor și a mașinilor. New Haven: Yale University Press, 1995-

Mazow, Leu. „Și pitoresc peste tot: excursia artiștilor din Baltimore și Ohio din 1858.” Patrimoniul Feroviar, nr. 14 (2005): 49-55.

McCauley, Elizabeth Anne. Nebunia industrială: Fotografie comercială la Paris, 1848-1831. New Haven: Yale University Press, 1994.

McKendrick, Neil. „Josiah Wedgwood și disciplina din fabrică”. Jurnal Istoric 4, nr. ï (1961): 30-55.

McLuhan, Marshall. Înțelegerea mass-media: Extensiile omului. New York: McGraw-Hill, 1964.

Meldola, Rafael. „O istorie și un manual al fotografiei”. Natura 13, nr. 324 (1876): 206.

Mercelis, Joris. „Etapele deschiderii în dezvoltarea tehnologiei fotografice în America secolului al XIX-lea.” Lucrare pentru 2014 Anual Meeting of Business History Conférence, Frankfurt pe Main, 13-15 martie 2014.

Metfessel, Milton. „Colectarea de cântece populare de către Phonophotography.” Știință 6 ani, nr. 1724 (1928): 28-31.

------. Fonofotografie în muzică populară: cântece americane negre în notație nouă. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1928.

------. „Tehnica pentru studii obiective ale artei vocale”. Monografii psihologice 36, nr. ï (1926): 1-40.

------. „Vibrato în voci artistice”. În

Vibrato, editat de Cari E. Seashore, 14-117. Lowa City: University of Lowa Press, 1932.

Miller, Angela. Imperiul ochiului: reprezentări ale peisajului și politică culturală americană, iSay-iSyy. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

------. „Soarta sălbăticiei în America

Arta peisajului: dilemele „națiunii naturii.” În „American Wilderness: A New History”, editat de Michael Lewis, 91-112. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Miller, Daniel. Cultură materială și masă

ConsH-mption. Oxford: Blackwell, 1997.

------, ed. Materialitate. Durham: Duce

University Press, 2005.

------. Personal Cambridge: Polity Press, 2010. Miller, Dayton Clarence. Știința SoztWs-urilor muzicale. New York: Macmillan, 1916.

Mitchell, WJT „Nu există medii vizuale”. În Media Art Histories, editat de Oliver Grau, 395-406. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

Miyake, Nobuko. „Despre citatele lui Baudelaire din Balzac.” Gallia 40 (2001): 179-86.

Molderings, Herbert. Umbo: Otto Umbehr 1902-1980. Düsseldorf: Richter Verlag, 1995·

Mondenard, Anne de. „Între romantism și realism. Francis Wey (1812-1882), critic de artă.” Studii fotografice 8 (2000): 23-43.

Monteleone, Thomas F. „Camera Obscura”. În Arts and Beyond: Visions of Man's Aesthetic Future, editat de Thomas F. Monteleone, 117-31. Garden City, NY: Doubleday, 1977.

Morelli, Giovanni. Pictori italieni. Zbor. 1.

Londra: John Murray, 1892.

Morgan, Willard D. Desene animate foto: O carte de isteț, umor și gălăgie foto. Scarsdale, NY: Morgan și Morgan, 1948.

Morrison-Low, Alison. „Brewster, Talbot și Adamson: sosirea fotografiei în St Andrews.” Istoria fotografiei 25, nr. 2 (2001): 130-41.

Morse, Samuel. „Daguerreotipe”. Scrisoare către editor, New-W-York Observer, 20 aprilie 1839, 62.

Morus, Iwan Rhys, ed. Corpuri/Mașini. Oxford: Berg, 2002.

------. Copiii lui Frankenstein: electricitate, expoziție și experiment la începutul secolului al XIX-lea Londra. Princeton: Princeton University Press, 1998.

------. „Sistemul nervos al Marii Britanii”: spațiu-timp și telegraful electric în epoca victoriană.” British Journal for the History of Science 33, nr. 4 (2000): 455-75·

------. „Cuvinte de minune: senzație și performanță științifică victoriană.” Isis toi, nu. 4 (2010): 806-16.

Mott, Frank Luther. O istorie a revistelor americane. Vol. 2, 1850-186). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957.

Munro, Julia F. „„The Optical Stranger”: Photographie Anxieties in British Periodical Literature din anii 1840 și începutul anilor 1850.” Cultura vizuală populară timpurie 7, nr. 2 (2009): 167-83.

Musser, Charles. „Schimbarea concepțiilor despre adevăr în fotografie, cronofotografie și cinematografie, 1887-1900.” În Albera, Braun și Gaudreault, Arrêt sur image, 69-90. Lausanne: Payot,

2002.

Muybridge, Eadweard. Locomoția animalelor: o investigație electro-fotografică a fazelor consecutive ale mișcărilor animalelor, 1872-1885. Philadelphia: Universitatea din Pennsylvania, 1887.

Myers, Helen. „Etnomuzicologie”. În Ethnomusicology: An Introduction, editat de Helen Myers, 3-18. New York: WW Norton, 1992.

Nadar [Gaspard-Félix TournachonJ. Pe pământ și în aer. . . Memorii ale gigantului. Paris: Dentu, 1864.

------. Charles Baudelaire intim. Poetul fecioară. Paris: A. Blaizot, 1911.

------. „Poveștile lunii.” Muzeul francez-englez: Journal of Monthly Illustrations 24 (decembrie 1856): 7.

------. Memorii ale gigantului. Paris: E. Dentu, 1865.

------. „Viața mea de fotograf.” 5 octombrie (vara 1978): 6-28.

------. Lucrări H. Paris: Arthur Hubschmid, 1979·

------. Cfit și am fost fotograf. Paris: Flammarion, 1900.

Nasim, Omar W. Observing by Hand: Sketching the Nebidae in the Nineteenth Centitry. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Natale, Simone. „O cosmologie a fluidelor invizibile: cercetări fără fir, cu raze X și psihice în jurul anului 1900.” Canadian Journal of Communication 36, nr. 2 (2011): 163-75.

------. „Istoricul și anticarul: arheologia media a lui Erkki Huhtamo.” Cinematografe 25, nr. 2-3 (2015): 185-94.

------. „Fotografia și mass-media de comunicare în secolul al XIX-lea.” Istoria fotografiei 36, nr. 3 (2012): 451-56.

------. Divertismentul supranatural: spiritismul victorian și ascensiunea culturii media moderne. University Park: Penn State University Press, 2016.

Natale, Simone și Gabriele Balbi. „Media și imaginarul în istorie: rolul fantasticului în diferite etape ale schimbării mass-media.” Istoria mass-media 20, nr. 2 (2014): 203-18.

Nazarieff, Serge. Der Akt in der Photographie: Jeux de Dames Cruelles; Fotografii 1830-1960. Berlin: TACO, 1988.

Nerone, John. „Viitorul istoriei comunicării”. Studii critice în comunicare media 23, nr. 3 (2006): 254-62.

Newhall, Beaumont. „Bibliografia instrucțiunii lui Daguerre Manuuais”. În Gernsheim și Gernsheim, LJM Daguerre, 198-205.

------. Fotografie, 1839-193^. New York: Muzeul de Artă Modernă, 1937.

------. Fotografie: O scurtă istorie critică. New York: Muzeul de Artă Modernă, 1938·

------. Dagherotipul în America. New York: Dover, 1976.

------. Istoria fotografiei, de la 1839 până în prezent. New York: Muzeul de Artă Modernă, 1949.

------. Istoria fotografiei, de la 183g până în prezent. Ed. rev. New York: Muzeul de Artă Modernă, 1964.

Niépce, Nicéphore. Niépce, correspondance et papiers. Editat de Manuel Bonnet și Jean-Louis Marignier. Saint-Loup-de-Varennes: Maison Nicéphore Niépce, 2003.

Noakes, Richard J. „Telegrafia este o artă oculta: Cromwell Fleetwood Varley și

Difuzia electricității în lumea cealaltă.” British Journal for the History of Science 32, nr. 4 (1999): 421-59. Nobil, J. Ashcroft. „Maniile de colecție”. Revista Victoria 9 (1867): 482.

Nord, Michael. Noutate: O istorie a nou. Chicago: University of Chicago Press,

2013.

Nosengo, Nicola. L'extinction des technosaiires. Histoires de technologies oubliées. Paris: Belin, 2010.

Nye, David E. American Technological Sublime. Cambridge: Mass.: MIT Press, 1994.

Olmstead, AJ „Snelling—The Tather of Photographie Journalism”. Camera 47 (decembrie 1933): 391-94.

„Originea bromurilor”. HJ 11, nr. 22 (1860): 339-41·

Ortoleva, Peppino. Mediastoria. Noua ed. Milano: Net, 2002.

Orvell, Miles. Lucrul real: imitație și autenticitate în cultura americană, 1880-1940. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.

Osborne, Robin și Jeremy Tanner, eds. Agenția Artei și Istoria Artei. Malden, Mass.: Blackwell, 2010.

Otis, Laura. Rețele: Comunicarea cu corpurile și mașinile în secolul al XIX-lea. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

„Bârfa noastră săptămânală”. Athenaeiim, nr. 1376 (1854): 311-12.

Pach, Walter, ed. Jurnalul lui Eugène Delacroix. New York: Crown, 1980.

Pictor, Nell. Adevărul Sojoitrner: O viață, un simbol. New York: WW Norton, 1996.

Palmquist, Peter E. și Thomas R. Kailbourn, eds. Fotografi pionierii din Vestul îndepărtat: un dicționar biografic, 1840-186). Stanford: Stanford University Press, 2000.

Pang, Alex Sun Jung-Kim. Imperiul și Soarele: expediții Victorian Eclipse Solare. Stanford: Stanford University Press, 2002.

Parikka, Jussi. O geologie a mass-media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

------. Ce este arheologia media? Cambridge: Polity Press, 2012.

Parise, Maddalena. „Chipurile „mâncate” de detalii. Reflecții în jurul unei duble retorici a asemănării la începuturile fotografiei.” Poze

Re-vites 3, nr. 5 (2006). http://imagesrevues.revues.org/19o.

Park, David W., Nick Jankowski și Steve Jones, eds. Istoria lungă a noilor mass-media: tehnologie, istoriografie și noutate contextualizare. Digital Formations 76. New York: Peter Lang, 2011.

Pasternak, Gil. „Istorii fotografice, actualități, potențialități: fotografia amator ca istoriografie fotografică.” https://www.dora .dmu.ac.uk/xmlui/handle/2086/9759. Accesat 27 februarie 2016.

Pattison, George. Bietul Paris! Critica lui Kierkegaard asupra orașului spectaculos. Berlin: Walter De Gruyter, 1998.

Peeters, Benoît. Les métamorphoses de Nadar. Paris: Edițiile Marot, 1994.

Pellerin, Denis. „Originile și dezvoltarea stereoscopiei”. În Reynaud, Tambrun, and Timby, Paris in jD, 43-48.

Pénichon, Sylvie. Fotografii color din secolul al XX-lea: identificare și îngrijire. Los Angeles: Institutul de conservare Getty, 2013.

„Inteligenta personala si artistica”. PFAJ 8, nr. 5 (mai 1855): 159.

„Inteligenta personala si artistica”. PFAJ 8, nr. 7 (iulie 1855): 233.

„Inteligenta personala si artistica”. PFAJ 8, nr. 8 (august 1855): 255.

Peters, Benjamin. „Și nu ne conduce să credem că noul este nou: un caz bibliografic pentru istoria noii media.” New Media și Societate 11, nr. 1-2 (2009): 13-30.

Peters, John Durham. Vorbind în aer: o istorie a ideii de comunicare. Chicago: University of Chicago Press,

1999.

Philipon, Charles. Paris și împrejurimile reproduce prin daguerréotype. Paris: Aubert, 1840.

„Brevete fotografice”. AJP 3, nr. 13 (1860): 202.

„Imagini pe Dry Colodion.” PFAJ 8, nr. 1 (1855): 31.

„Un pigeon-voyageur en mer.” La Nature 3, semestrul II, nr. 122 (1875): 287.

Pinney, Christopher și Nicolas Peterson, eds. Alte istorii ale fotografiei. Durham: Duke University Press, 2003.

Pinson, Stephen C. „Nonreproductibilitatea fotografiei sau, retorica

Atingere." În Intersections: Lithography, Photography, and the Traditions of Printmaking, editat de Kathleen Stewart Howe, 3-13. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

-------. Specidând Daguerre: artă și întreprindere în opera lui LJM Daguerre. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Planchon-de Font-Réaulx, Dominique de. Pictură și fotografie, 1S39-1914. Paris: Flammarion, 2013.

Plumpe, Gerhard. Der tote Blick: Тит Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Wilhelm Fink, 1990.

Plunkett, John. „Adâncime, culoare, mișcare: viziunea întruchipată și stereoscopul.” În Multimedia Histories: From the Magic Lantern to the Internet, editat de James Lyons și John Plunkett, 117-31. Exeter: University of Exeter Press, 2007.

-------. „Vânzarea stereoscopiei, 1890-1915: Penny Arcades, automate și vânzători americani.” Cultura vizuală populară timpurie 6, nr. 3 (2008): 239-55.

Poe, Edgar Allan. „Dagherotipul”. Mesagerul săptămânal al lui Alexandru, 15 ianuarie 1840, 2. http://xroads.virginia.edu /~hyper/poe/daguer.html. Accesat 7 martie 2016.

Poesch, Jesse. „O excursie de artist, ilustrată de Porte Crayon (David Hunter Strother).” Amprenta 21 (toamna 1996): 23-25.

Poole, Deborah. Viziune, rasă și modernitate: o economie vizuală a lumii imaginii andine·. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Porte Crayon [David Hunter Strother]. „Excursie a artiștilor pe drumul feroviar Baltimore și Ohio.” Revista lunară a lui Ne-w Harper 19 (iunie 1859): 1-19.

Poste, La. „La mort cessera d'être absolue”. 30 decembrie 1895. În Banda şi Moure, Le cinéma, 40-41.

Afiș, Mark. „Manifest pentru o istorie a mass-media”. În Manifestos pentru istorie, editat de Keith Jenkins, Sue Morgan și Alun Munslow, 39-49. New York: Routledge, 2007.

Potonniee, Georges. Istoria descoperirii fotografiei. New York: Tennant and Ward, 1936.

------. Les origines du cinématographe. Paris: Paul Montei, 1928.

Pred, Allan. Creșterea urbană și sistemele de orașe în Statele Unite, 1840-1860. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

------. Creșterea urbană și circulația informațiilor: Sistemul de orașe din Statele Unite, 1790-1840. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.

Preda, Alex. „Oamenii bursei și instrumentele lor minunate. Tehnologii de transmitere a prețurilor și originile organizării piețelor moderne.” Networks 122 (2003): 137-65.

Prinț, Stephen. „Minciuni adevărate: realism perceptiv, imagini digitale și teoria filmului.” Film Quarterly 49, nr. 3 (1996): 27-37.

Prodger, Phillip. Camera lui Darwin: artă și fotografie în teoria evoluției. New York: Oxford University Press, 2009.

Pucci, Emilio. „Transmiterea prin fax: invenție și primele aplicații.” Networks 63 (1994): 125-39.

Rabinbach, Anson. Motorul uman: energie, oboseală și originile modernității. Berkeley: University of California Press, 1992.

Radway, Janice A., Kevin Gaines, Barry Shank și Penny Von Eschen, eds. Studii americane: o antologie. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

„Raportul Comitetului pentru sensibilizarea băilor pentru hârtie cu albumen”. Anthony's Photographie Bulletin 2 (septembrie 1871): 277-80.

Reynaud, Françoise, Catherine Tambrin și Kim Timby, eds. Paris în y D: de la stereoscopie la realitatea virtuală, i8yo-

2000. Londra: Booth-Clibborn; Paris: Paris-Musées, 2000.

Roberts, Helene E., ed. Istoria artei prin obiectivul camerei. Amsterdam: Overseas Publishers, 1995.

Roberts, Jennifer L. „Imagini post-telegrafice: Asher B. Durand și imaginea neconductoare”. Grey Room 48 (2012): 12-35.

------. Transportarea viziunilor: Mișcarea imaginilor în America timpurie. Berkeley: University of California Press, 2014.

Rodin, Auguste. Artă: Convorbiri cu Paul Gsell. Traducere de Jacques de Caso și Patricia B. Sanders. Berkeley:

University of California Press, 1984. Publicat inițial ca Art: Interviews Collected by Paul Gsell. Paris: Bernard Grasset, 1911.

Root, MA „Procesul de colodion”. PFAJ 8, nr. 7 (1855): 220.

Roubert, Paul-Louis. Imaginea fara calitati. Arte plastice și critica puse la încercare fotografiei 1839-1839. Paris: Monum, 2006.

Rouille, André, ed. Fotografie în Franța. Texte și controverse: o antologie 1816-1871. Paris: Macula, 1989.

Rudd, Annie. „Fețe publice: Fotografia ca social media în secolul 191.” http://www.icp.org/perspective/public-faces-photography-as-social-media-in-the-i9th-century. Accesat 8 martie 2016.

Russell, Andrew L. Standarde deschise și era digitală: istorie, ideologie și rețele. New York: Cambridge University Press, 2014.

Sabine, Paul E. „Începuturile acusticii arhitecturale”. Journal ofthe AcoHstical Society of America 7 (aprilie 1936): 242-48.

Sabine, Wallace C. „Acustica teatrului”. În Collected Papers on Acoustics, 163-97. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1922.

Saint-Simon, Henri de. Lettres de Henri Saint-Simon à Messieurs les jurés qui doivent prononcer sur l'accusation intentée contre lui. Paris: Corréard et Pélicier, 1820.

Sale, Kirkpatrick. Rebeli împotriva viitorului: liiddiții și războiul lor împotriva revoluției industriale. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1995.

Sandweiss, Martha A., ed. Fotografia în America secolului al XIX-lea. Fort Worth: Muzeul Amon Carter, 1991.

Sayce, AH Principiile filologiei comparate. Londra: Trübner, 1874.

Schaeffer, Jean-Marie. Imaginea precară. Aparatul fotografic. Paris: Seuil, 1987.

Ascuțit, Aaron. Artă și fotografie. New York: Penguin, 1974.

Scheurer, Hans J. Tur Kultur- imd Mediageschichte der Fotografie: Die Industrialisierung des Blick. Köln: DuMont Buchverlag, 1987.

Schivelbusch, Wolfgang. Călătoria feroviară: industrializarea timpului și

Spațiul în secolul al VIII-lea. Berkeley: University of California Press, 1986.

Schudson, Michael. Descoperirea veștilor. New York: Basic Books, 1981.

Schwartz, Joan M. „„Înregistrări ale adevărului și preciziei simple”: fotografie, arhive și iluzia controlului”. Archivaria 50, nr. i (2000): 1-40.

Schwartz, Joan M. și James R. Ryan, eds. Locul picturii: Fotografia și imaginația geografică. Londra:

I. B. Tauris, 2003.

Schwarz, Henry. „Artă și fotografie: o prelegere din 1932”. Povestea foto 4, nr. ti (1984): 5-18.

Sconce, Jeffrey. Haiinted Media: Prezența electronică de la telegrafie la televiziune. Durham: Duke University Press, 2000.

Scott, Casper E. și Stephen W. Nissenbaum, eds. Cartea industrială, 1840-1880. Wow. 3 din Istoria cărții în America. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.

Scott, Edouard-Leon. Problema laparolei este scrisul în sine. Paris: Chez l'Au-teur, Marchand d'Estampes et Libraire, 1878.

Seashore, Cari E. „Fonofotografia în măsurarea expresiei emoției în muzică și vorbire”. Lunar Științific 24, nr. 5 (1927): 463-71.

------. Psihologia muzicii. New York: McGraw-Hill, 1938.

Seely, Charles A. „Brevetul de bromură: explicativ și personal”. AJP 9, nr. 6 (1866): 135-38.

------. „Patentele de tăiere”. AJP 1, nr. 16 (1859): 256-57.

------. „Către fotografi și dagherotipişti”. Hiimphrey's Journal of the Daguerreotype and Photographie Arts and the Sciences and Arts Appartaining to Heliography 7 (1855): 4.

Seiberling, Grâce și Carolyn Bioore, eds. Amatori, fotografie și imaginația mid-victoriană. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Seligman, Adam B., Robert P. Weller, Michael

J. Puett și Bennett Simon. Ritualul și consecințele sale: un eseu despre limitele sincerității. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Sell, Susan și Christopher May. „Momente în drept: contestație și soluționare în

Istoria proprietății intelectuale.” Revista de Economie Politică Internațională 8, nr. 3 (2001): 467-500.

Seltzer, Mark. Corpuri și Mașini. Londra: Routledge, 1992.

Sennett, Richard. Căderea omului public. New York: Knopf, 1977.

Sennett, Robert S. The Nineteenth-Century Photographie Press: A Stiidy Guide. New York: Garland, 1987.

Shalleck, Jamie. Măști. New York: Viking Press, 1973.

Sheehan, Tanya. Doctorat: Medicina fotografiei în America secolului al XIX-lea. University Park: Penn State University Press, 2011.

Shell, Marc. Artă și Bani. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Victorie, Nancy. „Nu am avut niciodată o imagine atât de dificil de pictat”: Peisajul muntelui alb al lui Albert Bierstadt și bazinul de smarald.” Nineteenth-Century Art Worldwide 4, nr.3 (2005).

Victorie, Steffen. Expunere: Zitr prezent fotografic. Munchen: Wilhelm Fink,

2014.

------. „Dagherotip pe hârtie: un experiment de gândire fotografică în jurul anului 1840.” Foto Istorie 31, nr.122 (2011): 5-12.

------, ed. Primele exponate. Scrieri de la începuturile fotografiei. Los Angeles: Muzeul J. Paul Getty, 2017.

------, ed. Nenes Licht: Daguerre, Talbot and the publication of photography in 1839. Munchen: Wilhelm Fink, 2014.

------. „Was Fotografie ist: Zur Praxis der Fotografie-Theorie.” Fotogeschichte 32, nr. 124 (2012): 90-96.

Siegert, Bernhard. Stafete: Literatura ca epocă a sistemului Postai. Tradus de Kevin Repp. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Smith, Graham. Disciples of Light: Fotografii în albumul Brewster. Malibu, California: Muzeul J. Paul Getty, 1990.

Smith, Jonathan. Charles Darwin și cultura vizuală victoriană. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Snelling, Henry Hunt. „Arta fotografiei”. PAJ 1, nr. 1 (1851): 1-3.

------. „Cunoașterea artei”. PAJ 1, nr. 1 (1851): 50.

------. „Memorii ale unei vieți: din carnetul și jurnalul meu; Cu Adăugiri și

Reflecții.” Manuscris nepublicat, 3 vol., Biblioteca Newberry, [1867].

------. „Reuniuni fotografice”. PAJ i, nu. 2 (1851): 107-9.

Snyder, Joel. Unul/Mulți: Fotografii Sitrvey din America de Vest de Bell și O'Sidlivan. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Sontag, Susan. Despre fotografie. New York: Farrar, Straus și Giroux, 1977.

Spadoni, Robert. Uncanny Bodies: Corning of Sound Film and the Origins of the Horror Gen. Berkeley: University of California Press, 2007.

„Special pentru fotografi de la desemnatul brevetului de bromură.” AJP 9, nr. 1 (1866): II.

Sprenger, Florian. „Insensibil și inexplicabil: despre cele două semnificații ale ocultismului.” comunicare +1 4, articolul 2 (2015). http:// scholarworks.umass.edu/cpo/vol4/ ÌSS1/2. Accesat 7 martie 2016.

Squiers, Carol. Ce este o fotografie? Munchen: Prestei, 2013.

Stari, Timm. Kritik der Fotografie. Marburg: Joñas, 2012.

Stein, S. Theodor. „Die Photographie der Tone”. Annalen derPhysik 159(1876): 142-51.

Stenger, Erich. Istoria fotografiei: relația sa cu civilizația și practica. Tradus de Edward Epstean. Easton, Pa.: Mack Printing, 1939.

Sterne, Jonathan. Trecutul audibil: Originile culturale ale reproducerii sunetului. Durham: Duke University Press, 2003.

Stõber, Rudolf. „Ce este evoluția media”. Jurnalul European de Comunicare 19, nr. 4 (2004): 483-505.

Străin, Filen. „Corpuri exotice, peisaje îndepărtate: vizionare turistică și antropologie popularizată în secolul al XIX-lea.” Unghi larg 18, nr. 2 (1996): 70-100.

Strandroth, Cecilia. „Noua” istorie? Note despre istoriografia fotografiei.” Konsthistorisk tidscrift / Journal of Art History 78, nr. 3 (2009): 142-53.

Stuhlman, Rachel. „Dagherotipul tradus”. În Imagining Paradise: The Richard and Ronay Menschel Library at George Eastman House Rochester, editat de Sheila J. Foster, Manfred Heiting și Rachel Stuhlman, 34-39. Göttingen: Steidl, 2007.

Sturken, Marita, Douglas Thomas și Sandra Ball-Rokeach. Viziuni tehnologice: Speranțele și temerile care modelează noile tehnologii. Philadelphia: Temple University Press, 2004.

Taft, Robert. Fotografia și scena americană: o istorie socială, 1839-1889.

New York: Macmillan, 1938.

Tagg, John. Bardenul reprezentării:

Eseuri despre fotografii și istorii.

Houndsmills, Basingstoke: Macmillan, 1988.

Taine, Hippolyte. Filosofia Artei.

Londra: Williams și Norgate, 1867. Talbot, William Henry Fox. Creionul din

Natură. 6 voi. Londra: Longman, Brown, Green și Longmans, 1844-46.
------. „Câteva relatări despre arta fotogenicului

Desen." Philosophical Magazine and Journal of Science 14 (martie 1839): 196-211.

Taws, Richard. „Imagini de telegrafie în Franța post-revoluționară”. Istoria Artei 39, nr. 2 (2016): 400-421.

------. „Când eram telegraf.” Nonsite

14 (2014). http://nonsite.org/article /when-i-was-a-telegrapher.
Taylor, Roger. Impresionat de lumină: britanic

Fotografii din Paper Negatives, 1840-1860. New Haven: Yale University Press, 2007.

La télégraphie Chappe. Nancy: FNARH /

Editions de l'Est, 1993.

Thackrah, Charles Turner. Efectele artei,

Meserii și profesii și a statelor civice și a obiceiurilor de viață, despre sănătate și longevitate. . . . a 2-a ed. Londra: Longman, Rees, Orme, Brown, Green și Longman, Simpkin și Marshall; Leeds: Baines and Newsome, 1832. Thompson, EP The Making of the English

Clasa muncitoare. New York: Pantheon Books, 1964.

Thompson, Emily. Peisajul sonor al

Modernitate: acustica arhitecturală și cultura ascultării în America, 1900-1933. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

Thompson, FF „Știri din America”.

Photographie News 6, nr. 205 (1862): 377. Thomson, William. „Cele șase porți ale

Cunoştinţe." În Prelegeri și Adrese populare, voi. 1, 253-99. Londra: Macmillan, 1891.

Bibliografie

Timby, Kim. „Stereoscopie și culoare: istorii paralele.” Istoria fotografiei 29, nr. 2 (2005): 183-96.

------. Fotografie lenticulară 3D și animată: între utopie și divertisment. Berlin: Walter De Gruyter, 2015.

Tissandier, Gaston. O istorie și un manual al fotografiei. Sampson Low, Marston, Low & Searle: Londra, 1876.

------. „Minunile fotografiei.” Natura 2, semestrul I, nr. 27 (1873): 10-13.

------. Minunile fotografiei. Paris: Hachette, 1874.

Topffer, Rodolphe. „Din placa Daguerre: Despre excursiile daguerreiane.” Bibliothèque Universelle de Genève, ns, 32 (martie-aprilie 1841): 62-94.

Trachtenberg, Alan, ed. Eseuri clasice despre fotografie. New Haven: Leete Island Books, 1980.

------. „Oglindă pe piață: răspunsuri americane la dagherotip, 1839-1851.” În Zâmbetul lui Lincoln și alte enigme, 3-25. New York: Hill și Wang, 2007.

------. „Fotografie: Apariția unui cuvânt cheie.” În Sandweiss, Fotografia în America secolului al XIX-lea, 17-47.

------. Citirea fotografiilor americane: imagini ca istorie, Mathew Brady către V/alker Evans. New York: Hill și Wang, 1989.

------. „A vedea înseamnă a crede: reflecțiile lui Hawthorne asupra dagherotipului în Casa celor șapte frontoane.” American Literary History 9, nr. 3 (1997): 460-81.

„O excursie la Boston.” PFAJ 8, nr. 8 (1855): 246.

Tucker, Jennifer. Natura expusă: Fotografia ca martor ocular în știința victoriană. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.

Ullrich, Wolfgang. Raffinierte Kunst: Übiingen vor Reprodu-ktionen. Berlin: Wagenbach, 2009.

Ure, Andrew. Filosofia manufacturii: sau, o expunere a economiei științifice, morale și comerciale a sistemului fabricii din Marea Britanie. Londra: Charles Knight, 1835.

Uricchio, William. „Moduri de a vedea: noua viziune a filmului de non-ficțiune timpurie.” În Uncharted Territory: Eseuri despre filmul timpuriu non-ficțiune, editat de Daan

Hertogs și Nico De Klerk, 119-31. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997.

Verhoogt, Robert. Artă în reproducere: tipărituri ale secolului al XIX-lea după Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls și Ary Scheffer. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. Verne, Jules. Parisul în secolul al XX-lea. Tradus de Richard Howard. New York: Random House, 1996.

Vernier, Charles. Les Français croqués par eux-mêmes. Paris: Aubert et cie., ca. 1843. Verón, Eliseo. „De l'image sémiologique aux discursivités.” Hermès 13-14 (1994): 45-64.

Verplanck, Anne. „Afacerea dagherotipiei: strategii pentru un mediu nou.” Întreprinderea și Societatea 16, nr. 4 (2015): 889-928.

Vertov, Dziga. Kino-Eye: Scrierile lui Dziga Vertov. Editat de Annette Michelson. Berkeley: University of California Press, 1984.

Volpe, Andrea L. „Cartes de Visite Portrait Photographs and the Culture of Class Formation.” În Looking for America: The Visual Production of Nation and People, editat de Ardis Cameron, 42-58. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.

Voss, Julia. Imaginile lui Darwin: vederi ale teoriei evoluției, 1837-1874. Tradus de Lori Lantz. New Haven: Yale University Press, 2010.

Wallon, Kendall L. „Imagini transparente: despre natura realismului fotografic”. Ancheta Criticai 11, nr. 2 (1984): 246-77.

Ward, John. „Negative uscate ale plăcii: gelatină.” În Hannavy, Encyclopedia of Nineteenth-CentH-ry Photography, voi. 1, 438-39.

Watson, J. și MJ Dennis. „Patentul de tăiere din Cincinnati”. AJP 8, nr. 18 (1866): 426-30.

Weigel, Sigrid. Literatur als Voranssetzn-ng der Kн-ltH-rgeschichte: Schauplatze von Shakespeare bis Benjamin, ty-61. München: Wilhelm Fink, 2004.

Welling, William. Fotografia în America: anii formativi, 1839-1900. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978.

Vest, Nancy Martha. „Fantezie, fotografie și piață: Oliver Wendell Holmes și stéréoscopul.”

Contextul secolului al XIX-lea s 19, nr. 3 (1996): 231-58.

Wetzels, Walter D. Johann Wilhelm Ritter: Physik im Wirkimgsfeld der deiitschen Romantik. Berlin: Walter de Gruyter, 1973·

Ei, Francis. „De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts.” La Lumière 1, nr. 1-3, 6-7 (1851).

Whitman, Walt. „Vizită la Galeria lui Plumbe.” Brooklyn Daily Eagle, 4 iulie 1846, 1.

Wickliff, Gregory A. „Scrierea luminii: transfer de tehnologie și fotografie până în 1845”. Comunicare Tehnică Trimestrială 15, nr. 3 (2006): 293-313.

Wilder, Kelley. Fotografie și știință. Londra: Reaktion Books, 2009.

------.„Un nou fonograf minunat: Vocalionul eolian.” Literary Digest 51, ηθ· ii (i9U): 538-39·

Wiertz, Antoine. „La fotografie.” 1855. În Œuvres littéraires. Bruxelles, 1870.

Williams, Susan S. „Dagherotipul inconstant: Narațiunea fotografiei timpurii”. Narațiunea 4, nr. 2 (1996): 161-74.

Winstanley, D. „Fotografiile Eclipsei”. Natura 4, nr. 83 (1871): 85.

Wolf, Herta. „Se vor forma colecții de tot felul”: fotografia ca imagine și mediu pentru inventarierea.” PhotoResearcher, nr. 13 (2010): 54-64.

------. „Es werden Sammlungen jeder Art entstehen.” Zeitschrift fiir Medien-wissenschaft 3 nr. 2 (2010): 27-41.

„Rapiditate minunată a acțiunii fotografice.” Littell's Living Age 103, nr. 1330 (1869): 514.

Wood, Robert W. „Fotografie a undelor sonore prin „Metoda Schlieren”.” Philosophical Magazine and Journal of Science 48 (1899): 218-27.

Yablon, Nicholas. „Pozând pentru posteritate: portretul fotografic și invenția capsulei timpului, 1876-1889.” Istoria fotografiei 38, nr. 4(2014): 331-55.

Tânăr, Thomas. „Despre propagarea sunetului”. În Un curs de prelegeri despre filosofia naturii și artele mecanice, voi. I, 367-77. Londra: J. Johnson, 1807.

Zboray, Ronald J. A Fictive People: Antebelliim Economie Development and the American Reading Public. New York: Oxford University Press, 1993.

Zielinski, Siegfried. Timpul profund al mass-media: spre o arheologie a auzului și a vederii prin mijloace tehnice. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.

Contri вито rs

geoffrey BATCHEN predă istoria artei la Universitatea Victoria din Wellington din Noua Zeelandă, specializat în istoria fotografiei.

geoffrey BELKNAP este curator al fotografiei și tehnologiei fotografice, Muzeul Național de Știință și Media și autor al cărții From a Photograph: Science, Anthenticity and the PeriodicalPress, 1870-1890 (ioi6~).

LY'NN Berger scrie despre intersecția dintre tehnologie, cultură și drept, cu accent pe fotografie. Ea a primit doctoratul. de la Universitatea Columbia în 2016.

jan von BREVERN este cercetător postdoctoral la Departamentul de Istoria Artei de la Freie Università! Berlin. Domeniile sale sunt istoria fotografiei și teoria estetică a secolului al XVIII-lea.

anthony' ENNS este profesor asociat de Cultură Contemporană la Universitatea Dalhousie. A coeditat două cărți despre sunet: Sonic Médiations (2008) și Vibratory Modernism (loiy).

André gaudreault este profesor la Universitatea din Montréal și Catedra de cercetare în Canada în Studii cinematografice și media.

lisa GITELMAN este profesor de studii media și engleză la Universitatea din New York.

David Henkin este profesor de istorie la Universitatea din California, Berkeley și autorul mai multor cărți, printre care The Postal Age (2006).

erkki huhtamo este profesor la Universitatea din California, Los Angeles, în departamente

de Design Media Arts și Film, Televiziune și Digital Media. Este autorul cărții Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Reiated Spectacles (2013).

Nicoletta Leonardi este profesor asociat de Istoria Artei și curator al Colecției de Fotografie de la Academia Albertina de Arte Frumoase din Torino, Italia.

Philippe Marión este profesor la Școala de Comunicare a Universității Catolice din Louvain, Belgia.

Simone natale este lector în Comunicare și Studii Media la Universitatea Loughborough, Marea Britanie, și autoarea cărții Supernatural Entertainments. Spiritualismul victorian și ascensiunea culturii media moderne (2016).

PEPPINO orto leva este profesor de istorie și teorie a mass-media la Universitatea din Torino, Italia.

STEFFEN siEGEL este profesor de Teoria și Istoria Fotografiei la Universitatea de Arte Folkwang din Essen și autorul cărții First Expositres: Writings from the Beginning of Photography (2017).

richard TAWS este cititor în Istoria artei la University College London și autorul cărții The Politics of the Provisionai: Art and Ephemera in Revolutionary France (2013).

KIM timby' este un istoric independent de fotografie. Cercetarea ei explorează istoria culturală a tehnologiilor fotografice. Predă la École du Louvre, Paris.

Index

Index

Index

Index